





العـدد الرابع

الثمن ١٠ قرش

الفنون الشعبية

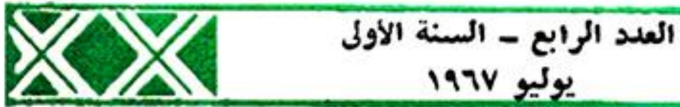
وزارة الثقافة

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الاشراف الفنى ■ عبد السلام الشريف

تصدر كل ثلاثة شهور

ادارة المجلة عمارة أوركو
شارع ٢٦ يوليو القاهرة



العدد الرابع ـ السنة الأولى
يوليو ١٩٦٧

فهـــرس

الصور الفوتوغرافية

للمصورين

عبد الفتاح عيد

احمد عبد الفتاح

نادية عبد الملك

الرسوم التوضيحية

للفنانين

مصطفى حسين

محمد قطب

جميل شفيق

اسماعيل دياب



هذا العدد ...

تستأنف مجلة « **الفنون الشعبية** » الصدور لتقوم برسالتها فى جمع التراث الشعبى ، والتعريف به ، ودراسته ، مستغلة الكلمة والصورة والعلامة الموسيقية ٠ ولقد كان صدور هذه المجلة استجابة طبيعية وضرورية لاحساس الشعب العربى بذاته ولادراكه مكانه من الحياة ومن التاريخ ٠

واذا كان من واجب أسرة تحرير المجلة أن تقوم عملها فانها تسجل الترحيب الكبير الذى لقيته من المثقفين فى الوطن العربى الكبير وفى العالم ، كما أنها تفيد دائما من آراء القراء ، ونقداتهم ومقترحاتهم وتعد بتنفيذ الممكن منها فى أعدادها المقبلة ٠

ولقد حرصت المجلة منذ اللحظة الأولى على أن توازن فيما تنشره ، بين الدراسة الجادة للمأثورات الشعبية العربية والانسانية ، وبين العمل الميدانى الذى ينهض بتبعات المواجهة الواقعية الحية لبيئة شعبية أو فن شعبى ، فعرضت فى الأعداد السابقة ، التراث الشعبى لاقليم النوبة قبل التهجير ، ولواحة سيوه ، وللوادى الجديد ٠

ولقد كان اقتراح القراء أن تعنى مجلة الفنون الشعبية بعرض التراث الشعبى ، كما جمعة المعنيون بالحياة الشعبية وضروب التعبير الشعبى ٠ ولذلك أعدت المجلة عدتها لكى تقدم تسجيلا واقعيا صادقا للنماذج والمضامين والصور الشعبية فى متاحف علم الانسان القديم التى يقبع أكثرها فى مقر الجمعية الجغرافية ، وفى المعرض الفنى فى وكالة الغورى والمتحف الزراعى ، والمتاحف الأخرى المشابهة فى العالم العربى ٠

والمجلة بسبيل تقديم نص أدبى شعبى ، أو مجموعة من النصوص الأدبية الشعبية تجمعها وحدة الزمان أو المكان أو الوظيفة ٠ وهى اذ تفعل ذلك ، فانها تعين على تصحيح مفهوم التراث من ناحية ، وتقدم نماذج من روائع التعبير الشعبى من ناحية أخرى ٠ وتقديم هذه النصوص يحتاج فى التحقيق والنشر الى منهج لا يقل فى احكامه ودقته ، عما ألف المثقفون فى مجال التراث الرسمى المدون ٠

وها هى المجلة بين يديك أيها القارىء وان أسرة التحرير لتحتاج منك الى نقدها قبل أى شىء آخر وبخاصة فى ميدان جديد على الدراسة والعرض ، وهو الى هذا كله يرتبط بتراثك العريق الذى لا بد من التعرف عليه والتفاعل معه والافادة منه فى كل مجال من مجالات الحياة ٠

المحرر

الفنون الشعبية

بين

الارتجال والتخطيط

يستطيع الباحث أن يقرر اليوم ، أن الفنون الشعبية قد أصبحت فى مكان الصدارة بين أشكال التعبير ، وبخاصة بعد أن اتضحت أصالتها ، وقدرتها على الوفاء بحاجات المجتمع الشعورية ، والمعنوية ، ذلك لانها تحقق الحياة ، وتعين على حركة التاريخ ، وتكبر من شأن القيم الانسانية العليا ، وتبرز الخصائص القومية ، والملامح الوطنية ، والمثل الاجتماعية . واليوم تلتقى الحوافز القومية والاشتراكية مع الحافز العلمى على العناية بالفنون الشعبية ، وحيثما اتجه المرء ، فانه يطالع اهتماما متزايدا بالتراث الشعبى وما يستوعبه من آداب وفنون . ولقد أفسحت الجامعات والمعاهد الفنية الطريق للمأثورات الشعبية لتأخذ مكانها اللائق بها بين مواد الدراسة ، وكانت بذلك سباقة الى وصل العلم بالمجتمع ، وتحولت من العكوف على النصوص المدونة والنماذج المعروفة الى العمل الميدانى لتلتحم بالجماهير ، ولترصد الابداع الشعبى متفاعلا مع الناس فى العمل والسمر ، ولتسجل اشكال هذا الابداع ومضامينه ووظائفه ووسائله ، من كلمة وحركة واشارة وايقاع وتشكيل للمادة . وتبددت الاوهام القديمة التى اعتقدت أن العقلية الشعبية العربية لم تعرف أنماط بذاتها من الفنون ، ولقد اصبح من الواضح ان هذا الوهم لاسند له من الحقيقة والواقع .

وما أكثر الجهود التى تبذل فى مجال العناية بالفنون الشعبية ، علما وجمعا واستلهاما ، فالمجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، قد تجاوز مرحلة الدعوة والتوجيه الى مرحلة فيها قدر من التكامل بعد أن أحس بوجوب الاعتصام بالطابع القومى فى الابداع والانشاء والبعث والدراسة ، ولذلك تقاربت اللجان الفنية المختصة بالتعبير والتشكيل ، وانتهت الى تأكيد أهمية التراث الشعبى الذى يصوغ ملامحنا القومية ، وتقاليدنا الفنية .

وكان من الضرورى فى الوقت نفسه أن تقوم جهود مركز الفنون الشعبية تقويما موضوعيا يعيد النظر فى تسجيلاته ونماذجه، وقدرته على المساحة العلمية لوطننا ، وبخاصة فى هذه المرحلة المجيدة من مراحل تقدم شعبنا . وأخذت الأجهزة القوامة على الحياة العلمية والفنية فى المحافظات تعنى هى الاخرى بالفنون الشعبية تنشىء من أجلها المعاهد ، وتؤلف الفرق التى تبعث فنون الحركة والايقاع التى عاش عليها الشعب دهرا طويلا .

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

والتحم الأدب الشعبى بالأدب المثقف ، وتداعى الحاجز الصفيق الذى كان يفصل بينهما ـ أو كاد ـ والتقى وجدان الفرد بوجدان الشعب فى مجال الفنون التشكيلية ، والتقت جهود الدارسين للمأثورات الشعبية فى الوطن العربى الكبير ، وبرزت الحاجة الى انشاء متحف مكشوف على الصعيد القومى ، ولن يمضى طويل وقت حتى نرى المهرجان الشعبى القومى ، وحتى نتذوق فنا قوميا للحركة والايقاع على صعيد الوطن العربى الكبير . وانتبهت الأوساط العلمية والفنية فى العالم الى حركة البعث والتقييم ، والتطوير والاستلهام فى مجال المأثورات الشعبية العربية وأدركت قيمتها فى عالم الابداع ، ومكانتها الممتازة بين فنون الشعوب على اختلافها .

الارتجال والتخطيط

وعلى الرغم من التكامل ، أو ما يشبه التكامل ، فى هذه الجهود المبذولة فى مجال الفنون الشعبية ، فانها لاتزال مفرقة لايجمعها رابط غير الاستجابة الشرطية لحاجة الحياة فى هذه المرحلة التى استكمل فيها الشعب احساسه بذاته ، وقدراته ومكانه من التاريخ ومن العالم . ومجتمعنا الاشتراكى قد أصبح يؤثر النظرة العلمية الى ذاته ، ووحداته ، وعلاقاته ، واعماله . وادت هذه النظرة العلمية بطبيعة الحال الى تأصيل التخطيط العلمى الموضوعى فى كل مرفق من مرافق المجتمع . وليس من شك فى أن تلك الجهود المفرقة فى مجال الفنون الشعبية لابد أن تتضافر ، وان تجتمع ، وان تعتصم بالتخطيط القائم على التكامل والعمل الجماعى المنظم . فالجمع والتوثيق والتصنيف للمأثورات الشعبية يجب الا يكون بمعزل عن الدراسة العلمية المنهجية لهذه المأثورات . وتعريف الشباب والجماهير بالتراث الشعبى يلتقى مع البعث والدراسة ، بل ان استلهام الفن الشعبى فى الاعمال الفنية لابد أن يرتكز على التقاليد الاصيلة التى يكشف عنها التمييز والجمع والتصنيف والتدريب على التذوق . وهذه الحقيقة ليست مجرد دعوة ، ولكنها حاجة ملحة أحست بها الحياة ، ونبض بها وجدان الشعب ، وعبرت عنها تلك الجهود المفرقة .

واذا اعتصمنا بالتخطيط العلمى فاننا

تحصل التكامل من ناحيه ، وابراز اتجاهات ادبيه وفنيه تستمد اصالتها من اصالةالشعب نفسه من ناحيه اخرى • لما تستوعب قدراته على الابداع، ونفرض وجودها فى المجال العالمى بما تحققه من الملامح الانسانيه الى جانب الطابع القومى •

والفنون الشعبية أحوج الى التخطيط من غيرها • انها أحوج الى التخطيط فى كل مجال من مجالاتها يجب أن تسير دراستها وتقويمها جنبا الى جنب مع الجمع والتوثيق والتصنيف، ويحق لى أن أسجل هنا عجبى من تساؤل بعض العاملين فى هذا المجال : كيف يتاتى لنا أن ندرس المأثورات الشعبية قبل أن نستكمل جمع المادة الشعبيه كلها ؟؟!! وقد غاب عن أمثال هذا المتخصص ان المادة الشعبية تتسم بالمرونة فى التطور ، وانها تواجه فى الوقت نفسه انهيار الحواجز بين البيئات والمجتمعات بفضل أجهزة الاعلام الكبيرة • ولا يستطيع أحد أن يزعم فى لحظة من اللحظات ان المأثورات الشعبية قد جمعت بأسرها ، فى أى مكان فى العالم ، والشعوب التى سبقتنا فى مجال العناية بالمأثورات الشعبية بأحقاب ، تعترف بهذه الحقيقة ، ولا تزال تجاهد فى سبيل الجمع والتصنيف ، ولم يرتفع بينها صوت يطالب بالكف عن الدراسة ، حتى يفرغ الجامعون من التمييز والتسجيل !! ولا بد اذن من التقاء الجهود والاعتصام بالتخطيط ، والعمل على أساس منهج تكاملى صحيح •• والسؤال الجوهرى هو •• من أين نبدأ ؟؟ وكيف نبدأ ليكون عملنا موضوعيا ومتكاملا فى وقت واحد ؟؟

معهد الفنون الشعبية •••

ولن تتحقق النظرة العلمية التى تهيىء للتخطيط فى مجال الفنون الشعبية الا بالمبادرة الى خلق بيئة صحيحة تؤصل مناهج التمييز والتوثيق والدراسة ، وتقدم للقرائح المعبرة الصور ، والرموز والاشكال ، وهذه البيئة التى نقصدها يمكن ان يجسمها معهد متخصص للفنون الشعبية فى دراسة المأثورات الشعبية وتقويمها •

وعندما استجابت الحياة لحاجات الاجيال الى التعبير والابداع فى مختلف الفنون أنشأت وزارة الثقافة معاهد الموسيقى ، والمسرح ، والباليه ، والسينما ، ولم تغفل معهد الفنون الشعبية الذى لا يزال حجر أساسه ناطقا بهذه الحاجة المتجددة المتزايدة •

واذا كنا نلح على ضرورة وصل العلم والفن بالمجتمع ، فان انشاء معهد الفنون الشعبية هو الوسيلة الطبيعية لهذا الالتحام بين الجماهير العريضة فى البادية والريف والمدينة ، وبين المثقفين من أدباء وفنانين يطالبون بأن يكون الادب والفن فى سبيل الحياة ، ومن أجل الحياة فى مجتمع يريد أن يحقق وجوده على أساس الكفاية والعدل •

وعلى ذلك فان النظرة العلمية فى واقعنا الاشتراكى ، وحاجة المجتمع تفرضان علينا العمل على الاسراع فى انشاء هذا المعهد استكمالا للجهود التى بذلت فى مجال الفنون الشعبية • ولن تبلغ هذه الجهود غايتها المنشودة الا اذا تخلصت من الفرقة والارتجال ، والعمل العشوائى ، وسيكون هذا المعهد الدعامة العلمية التى تميز المادة الشعبية من غيرها ، والتى تحميها من التزييف ، والتى تقف امام الحرب النفسية المفروضة علينا من الرجعية والاستعمار ، والتى تصحح المصطلحات والمفاهيم ، وتضبط المناهج ، وتقيم الدراسة على الاساس الموضوعى • وسيكون هذا المعهد فى الوقت نفسه البؤرة التى تلتقى فيها جهود العاملين فى هذا المجال الحيوى العظيم على الصعيدين القومى والعالمى ، كما أنه سيعين على تكوين رأى عام أدبى وفنى يدرك قيمة الادب والفن ، ويكبر من شأن وظائفهما الحيوية والجمالية ، ويقدم الخبرات المتخصصة الى جميع الربوع فى الوطن العربى الكبير •

وليست الدعوة الى انشاء هذا المعهد جديدة ، فعندما وضع حجر الاساس له فى مدينة الفنون كان المتصور ان يقوم هذا المعهد بتدريب العاملين فى جمع المادة الشعبية وتصنيفها فحسب • ولكن الحياة التى عبرت عن حاجتها تستهدف غرضا أكبر وأعمق ، هو

الدراسة العلمية والعملية للشعب وتراثه الفنى مع البصر بمناهج الجمع والتوثيق ·

وما نظن انسانا يستطيع أن يتمثل معهد الفنون الشعبية أهون شأنا من معاهد التعبير الأخرى · يضاف الى ذلك أن المعهد الذى تلح الحياة على انشائه ، سيقوى من عضد المعاهد الأخرى ، ويجعلها أقدر على الوفاء بأغراضها ، ذلك لأنه سيضع مناهجه وخبراته فى خدمة وسائل التعبير الأخرى ·

واذا كانت الوظيفة تخلق العضو فمن اليسير أن نتصور هذا المعهد من تصورنا للوظيفة الحيوية التى يقوم بها لأجيال المتعلمين والمثقفين جميعا ·

على معهد الفنون الشعبية المقترح اذن أن يقوم بعمل مزدوج :

الأول : امداد الحياة بأجيال تستطيع أن نحصل الدراسة النظرية المستعينة بعلوم النفس والاجتماع والانسان واللغة وما اليها، الى جانب علم المأثورات الشعبية المميز لمادتها، المحدد لمجالها الضابط لمناهجها ، المستوعب لأنواعها المتعددة ، مع التدريب العملى على التمييز والجمع والتصوير والتسجيل والتصنيف ، الى جانب الالمام بالفنون على اختلاف وسائلها ·

الثانى : تدريب العاملين بالفعل فى مجال الفنون الشعبية ليكون جهدهم صحيحا ومثمرا، غير مبدد ولا منحرف ومن اليسير أن ينهض المعهد بهذه المسئولية ·

ولقد صح بعد التجربة الطويلة أن وسائل التحقيق قريبة المنال وأنها ليست فى حاجة الى الشكل القائم على المظهر المبالغ فيه · علينا أن نبدأ مستجيبين لحاجة الحياة ، ولا بد أن ينشأ المعهد وليدا ، وأن ينمو على الايام ···

علينا أن نبادر ، وأن نفيد من الطاقة الموجودة فان التسويف فى نظرنا ، خطأ لن تغفره الحياة لجيلنا ·

ومنذ أعوام بذلت محاولة لتحويل مركز الفنون الشعبية الى معهد تدريبى ، بيد أن الحياة اليوم تطالب بمعهد يكافىء قيمة الفنون الشعبية وأهميتها ، ويكون التسجيل والتوثيق بمثابة المعمل لهذا المعهد ، تضبطه المناهج الصحيحة لعلم المأثورات الشعبية · وسيرفع ذلك من شأن التمييز والجمع ، وسيجعل المادة الشعبية هى الوثيقة العلمية التى لا تفيد الدارسين فحسب ،ولكنها تثرى الحياة الفنية أيضا · وسيكون من المستطاع تعريف الاوساط العلمية والفنية فى العالم بتراثنا الشعبى الذى يستوعب تاريخا ثقافيا وحضاريا عريقا ، وستتبدد الأخطاء ، والأوهام التى روجها الاستعمار باسم العلم والفن عن شعبنا ·

ولست أشك فى ان هذا المعهد سيصبح حقيقة واقعة مادمنا نؤثر النظرة العلمية ، ونعتصم بالتخطيط ، وننأى بجانبنا عن الارتجال ونكبر من شأن الجماهير التى حققت وجودها بالابداع الأصيل ، المتوسل بجميع وسائل التعبير الفنى ·





التراث الشعبى وعصر التكنولوجيا

بقلم : الدكتورة نبيلة ابراهيم

فى مطلع القرن التاسع عشر ، حينما بدأ عصر الصناعات التكنولوجية يغزو المانيا ، شاء أن يحدد « وليم جرم » مفهوم الجماعة الشعبية التى يعيش معها التراث الشعبى فقال : « أن الحياة الشـــعبية لا يمكن ان أن تعيش حيث يطغى حب المال والسـعى الحثيث وراءه على الافكار الانسانية الفطرية، وحيث يدوى صوت الآلة دويا لا يســمع بجانبه صوت تعبير الشعب عن أحاسيسه ومشاعره . اما حيث يسود الحياة نظام يبعث على الطمأنينة والأمن ، وحيث تسودها تقـاليد محددة ، وحيث تمتزج احاسيس الانســـان بنفسه وبالطبيعة التى تحيط به امتزاجا كليا ، وحيث لا ينسلخ الحاضر عن الماضى ، عندئذ نســـتطيع ان نقول : هنا تعيش الحياة الشعبية . »

هذا هو تحديد « وليم جرم » للحيـاة الشعبية . انها الحياة البعيدة عن صـوت الآلة وسحر المال ، وحيث لا يتحكم القانون الوضعى وانما تسيطر التقاليد والعـادات بوصفها أسمى قانون وأجمله ، وحيث يحس الشعب بالطبيعة التى تحيط به وكأنها جزء منه . وقد حـق « لوليم جـرم » أن يعرف حياة الشعب هذا التعريف حينمـا كانت القرى وبعض الاماكن الجبلية ما تزال بعيدة عن تأثير عصر الصناعة الصاخب . أما الآن فلا يحق لنا أن ندعى أن هناك مكانا ما بمعزل تماما عن التغيرات السريعة التى تعترى حياتنا

فى شتى جوانبها . وقد مهد لنا اذن من ان نطور دراساتنا الشعبية فى ضــوء ذلك . فالبحث والتنقيب عن التراث الشعبى القديم الذى ما زالت تعيش بقاياه بين جماعه من الجماعات . لم يعد يلبى حاجه الدراســه المتطورة . وليس الدليل على تطور الدراسه أن نقدم مفهومات وتصنيفات جديدة للتراث الشعبى ، وانما يتحتم علينا ان نبحث عن مواطن جديده وتجمعات شعبية جديده يعيش معها التراث الشعبى متطورا ومرتكزا على القديم فى آن واحد .

ونعود الى رأى جرم فنحاول أن نتعمق السبب الذى دعاه الى أن يعزل عالم الشـعب تمـــاما عن عـالم الآلة والصناعات الفنية . لا شك أن الفرق واضح بين العالمين ، كمـا لا يخفى عن أذهان دارسى التراث الشعبى . ولكن هل يتمثل الفرق كل الفرق فى ان عالم الشعب يسوده نظام يبعث على الطمأنينة والامن ، فى حــين أن عـالم الآلة تطغى فيه صوت الآلة والسعى الحثيث وراء المال على كل الافكار الانسانيه الأخرى ؟ ولماذا لا تكون هناك حياة شعبية مع وجود الآلة ومع تفتح الأبواب للكسب ؟

لنحاول أن نتبين أوجه الفروق المختلفة بين العالمين ، لنرى الى أى حـد يمكن ان نعدهما عالمين منفصلين تماما ، وما اذا كان من الممكن أن يحدث الامتزاج بينهما الامر الذى ينشأ عنه فى النهاية روح شعبى متطور بل جديد .

ربما يتمثل الفرق الاول بين عالم الشعب – ويمكننا تعريفه بأنه شتى أشـكال التعبير عن حياة الشعب التى تتحدد بأصله والمكان الذى يعيش فيـه ومصـــيره – وعـــالم التكنولوجيا ، فى أن الاول لا تاريخى والثانى تاريخى . فعالم الشعب يتصف بطابع الدوام واللازمانية ، لانها تتميز بخصائص محددة ويسودها نظام معـــين على مر العصور وليس من اليسير أن نتبين الزمن الذى اكتسب فيه شعب من الشعوب هذه الخصـــائص وذلك النظام . أما عـــالم التكنولوجيا فهو تاريخى يتحدد بتاريخ معين . كما انه من اليسير أن يلغى عـــالم التكنولوجيا القديم ويحل محله الجديد .

وقد يبدو ان هذا الفرق مقنع للغاية . ولكننا اذا فهمنا عالم الشعب فهما متطورا أى بوصفه الحياة الواقعية المادية والروحية التى يعيشها الشعب البسيط ، فاننا نلاحظ أن هذه الحياة يفرض عليها التطور مع تطور الازمنة ، أى أنها تاريخية الى حـــد ما . ونقول الى حد ما ، لأننا اذا قارنا نسـبة دوام الحصيلة الشعبية بحصيلة عصر الصناعة، فاننا نجد أن حصيلة الحياة الشعبية أكثر دواما واعمق اثرا . على أن هذا يعنى أن الصلة قوية بين العـــالمين ، اذ لا يمكن ان يعيش أحدهما بمعزل عن الآخر تماما .

أما الفرق الثانى فيتمثل فى أن عـــالم التكنولوجيا بنية وتنظيم ، فى حين أن عالم الشعب بناء آلى . ولـكن أليس من الممكن لشعب عصر الصناعة ان يستمر فى حياته ذات البنـــاء الآلى بعيدا عن التنظيم الذى يفرض عليه ؟

ثم ان الفرق الأخير يتمثل فى ان عـــالم التكنولوجيا يسيطر عليه المنطق والحساب، فى حين أن عالم الشعب حتى المتصـــل منه اتصالا وثيقا بالصـــناعة ، بعيد عن المنطق والحســـاب وانما ينظر الشعب لهذا العالم نظرة ســـحرية . ومن شـــأن هذه النظرة السحرية أنها تخفف من وطأة سيطرة الآلة على حياة الشعب من ناحية ، كما أنها تولد أفكارا تنشأ عنها اشكال من التعبير توازى ما أنتجه الشعب فى عصر ما قبل الصناعات الفنية من ناحية أخرى .

فلا يســـتطيع أحـــد أن ينكر أن التفاؤل والتشاؤم ينتشران اليوم انتشـــارهما فى العصور السالفة . كمـا لا يستطيع أحد أن ينكر ان قراءة الطالع تنتشر فى المدن اكثر من انتشارها فى الريف . ولا يعد هذا انتكاسا ورجوعا الى الوراء ، وانما يعنى ان عـــالم التكنولوجيا لايخلق عالما جديدا من المخترعات فحســـب ، وانما ينشـأ عنه واقع اجتماعى

وروحى جديد تكيفه الافكار الشعبية بعيدا عن منطقه ونظرياته الحسابية .

وقد سبق أن فسر العالم الألمانى «يونج» ظاهرة انتشار قراءة الطالع فقال : « ان موقف العالم اليوم الذى يتهدد سكان المدن بصفة خاصة ، قد جعل الانسان يسقط خوفه على عالم السماء بدلا من عالم الارض. اى انه يسقطه على عالم الاجرام حيث كانت الآلهة تتربع ذات يوم وتتحكم فى مصائر الناس. وبذلك يمكننا أن نقول مع المفارقة ، ان الارواح أصبحت أشد خطرا منذ أن فقدت مكانها فى عالم الانسان . »

وكل هذا يدلنا على أن التفكير السحرى لا يمكن أن يلغيه عالم التكنولوجيا ، مهما بلغت درجة تطوره . وربما كان هذا التفكير السحرى هو نقطة الارتكاز التى تدور حولها دراساتنا الحديثة للتراث الشعبى .

فاذا انتقلنا بعد ذلك الى ذكر تأثير عالم التكنولوجيا المباشر على عالم الشعب ، فاننا نجده متمثلا فى التغير المكانى والزمانى والاجتماعى .

فمن المسلم به اليوم أن البحث عن الخصائص الشعبية لقرية من القرى على سبيل المثال ، لا يعنى السؤال عن مجتمعها المغلق ، وانما يعنى السؤال عن أسلوب حياتها الذى يخضع لظروف تاريخية واجتماعية محددة . وفى بؤرة هذا الأسلوب تقف التقاليد بوصفها الحياة مع نظامها المتوارث ؟ **فالتقاليد هى القوة التى تقف وراء كل كيان شعبى** . على أنه من الواضح أن التقاليد وحدها لا تكفى لتفسير **الخصائص المميزة لهذه القرية ، وانما تعد وحدة المكان الأساس الأول الذى يفسر لنا تقاليد القرية وأسلوب تفكيرها . ووحدة المكان تعنى المكان الذى تأخذ فيه الحوادث مجراها ،** كما أن مجرى الحوادث يعنى بدوره شكل هذه الحوادث وكيفية التعامل معها ، كما يشمل صراع الشعب وتوتره ازاء هذه الحوادث . أى أن هذا المكان يشبه خشبة المسرح بما يجرى عليها من حركات وانفعالات وأقوال .

فاذا نحن فهمنا وحدة المكان هذا الفهم . فربما انهدم ركن من أركان مفهومنا القديم لشعبية مكان ما ، ذلك أن دائرة مجرى الحوادث قد اتسعت . فلم تعد القرية مغلقة على نفسها ، وانما تصل اليها تأثيرات العالم الخارجى . كما أن أهلها خرجوا من دائرتهم المغلقة الى عالم أوسع تتطور فيه الامور تطورا سريعا ، وليس فى وسع مجتمع القرية سوى أن يلون سلوكه وأشكال تعبيره بما يتفق مع حياته الجديدة . ولا يعنى اتساع الأفق المكانى نهاية التراث الشعبى ، وانما من شأن الأفق الواسع الجديد أن يدفع التراث الشعبى الى التجديد والتطوير . ولا يعنى التطوير النص المضاف بقدر ما يعنى الافكار المضافة.

فاذا انتقلنا الى التغير الزمانى ، فاننا نواجه مرة أخرى فكرة لا تاريخية التراث الشعبى . فاذا كان مرور الزمن يلعب دورا كبيرا فى حياة الشعب ، واذا كان الحاضر يقدم دائما الشىء الجديد والشىء اليومى ،فان تفكير الشعب يعيش حينئذ فى التاريخ . ولا نعنى بذلك أن الجديد يهدم القديم ، ولكنه بالنسبة للتراث الشعبى بصفة خاصة يعيش معه جنبا الى جنب . ومن المحتمل كل الاحتمال أن يظل التراث الشعبى مرتبطا بشكله القديم ، بحيث يبدو أن الحد الفاصل بينهما ضيق للغاية ، ومع ذلك فان الحكم يكون قاصرا اذا تصورنا أن الانتاج الشعبى الحديث ليس سوى انعكاس للثقافة الشعبية السالفة . حقا ان أشكال التعبير الشعبى ذات خصائص شكلية محددة وملزمة الى حد كبير . .

ولكن فى وسع الشعب أن يضمن هذه الأشكال كل ما يرتبط بأحواله النفسية . وبالمثل فان الشعب قد يظل متعلقا بشخوص ماضيه ، على أن هذا لا يعنى أكثر من أن الشعب يعبر عن النظام والحق اللذين تصبو اليهما نفسه دائما أبدا من خلال تصويره لهذه النماذج الانسانية . ومثله فى ذلك مثل الفنان الذى يصور شخوصا قديمة ليبرز

من خلالها أفكاره المعاصرة · واذا أضاف الشعب مفهومات جديدة مصدرها العصر الذى يعيشه ، فانما يضيفها بعقليته نصف العالمة وبتعليلات خيالية · وبهذا يمتزج الحاضر بالماضى عن طريق الموضوعات شبه الاسطورية وشبه الخرافية ·

أما التغيير الاجتماعى الذى يعيشه الشعب اليوم ، فلا يخفى على أحد · لقد تفتحت أمامه سبل العيش فى الوقت الذى تفتحت أذهانه لادراك مفهومات اجتماعية وسياسية جديدة ·

ولعلنا استطعنا بعد ذلك أن نبين كيف أن عصر التكنولوجيا الذى بدأنا نعيشه ، يفرض على الشعب تغييرات جديدة ، تتلخص فى اتساع الأفق المكانى والزمانى وفى التغير الاجتماعى · فاذا تساءلنا عن أى هذه العوامل يكون له التأثير البعيد على حياة الشعب ، فاننا ننتهى الى أن هذه العوامل جميعا تتركز فيما نسميه الروح الجمعى · والروح الجمعى الذى تغذيه الافكار السياسية والاجتماعية الجديدة ، هو البؤرة الأساسية التى تهدينا فى النهاية الى البحث عن التكوين الفكرى لشعب من الشعوب أو بعبارة أخرى الشكل الحضارى لهذا الشعب ·

ولكن كيف يتكون هذا الروح الجمعى ؟

انه يبدا من التصور أن هناك قوة تسيطر على ، فاذا تمثلت هذه القوة فى أكثر من وجه ، فان احساسى بعدم الارتياح يتزايد · ولهذا فمن الأفضل أن أكون مع غيرى ، لا لكى احس بوجودهم بجانبى وكفاحهم معى ، ولكن لكى أشاركهم المعرفة والمشاعر · نعم أفكر وأشعر من خلالهم ، حتى تتكون فى النهاية مجموعة الافكار والاحساسات التى تعبر عن الروح الجمعى والتى تصبح الموضوع الاول للدراسات الشعبية ·

ولكى نوضح الوحدة الفكرية والروحية أكثر من ذلك ، فاننا نقول ان الوحدة الفكرية ليست حصيلة ١ + ١ + ١ ، وانما هى حاصل العدد ١ مضروبا فى نفسه · فتكون النتيجة الفكر الواحد والاحساس الواحد · ومن فعالية هذه الوحدة الفكرية والشعورية ونتيجة تأثيرها المتداخل ، يبرز التفكير الخلاق الذى يقدم دائما أبدا شواهد على ذلك ·

ان هؤلاء الذين يدعون أن ثروة التراث الشعبى تتعلق بالماضى وحده ، ونحن نبحث عنها أينما وجدت ، انما يوفرون على أنفسهم عناء البحث عن الشىء الجديد والشى المتطور · وأما هؤلاء الذين يرون أن عصر التكنولوجيا قادر على أن يقتلع الشعب من جذوره، ويبعده عن أصله ، ويتركه معلقا فى الفضاء شأنه شأن انسان العصر القلق ، هؤلاء يحق لنا أن نذكرهم بأن كل عصر يعيش فيه نوعان من السلوك ، سلوك يرتكز علىالقديم ويقدس عاداته وتقاليده ويعيش فى ظلها وان تطورت حياة أفراده ، وسلوك آخر يهدم كل قديم ويثور عليه ، لأن الحياة من وجهة نظره صيرورة دائمة · أصحاب السلوك الأول يتمتعون بالهدوء والاستقرار ، ويسعون الى الأفضل والأسمى لأنهم متفائلون دائما · أما أصحاب السلوك الثانى ، فهم قلقون متشائمون بعد أن هدموا تقاليدهم وانتزعوا أنفسهم من جذورهم ، وأصحاب السلوك الأول يعيشون حياة جمعية ويربطهم روح جمعى واحد · فاذا شعروا بتهديد الحياة غنوا أو رقصوا أو ألفوا النكات الساخرة ، واذا عبروا عن آلامهم حكوا حكايات يجسد فيها البطل كل رغباتهم وآمالهم· أما أصحاب السلوك الثانى فهم خارجون عن دائرة الدراسات الشعبية حيث أن انتاجهم يتسم بالفردية · وأخيرا فان الأولين يؤكدون وجودهم وان عاشوا حياتهم فى زحمة الآلات · وليس علينا سوى أن نبحث عنهم ·

ونحن نسوق مثالا لهؤلاء متمثلا فى عمال السد العالى · فهل فكر الدارسون ان يتخذوا من هؤلاء موضوعا لدراساتهم الشعبية الى جانب بحثهم وتنقيبهم عن التراث الشعبى فى



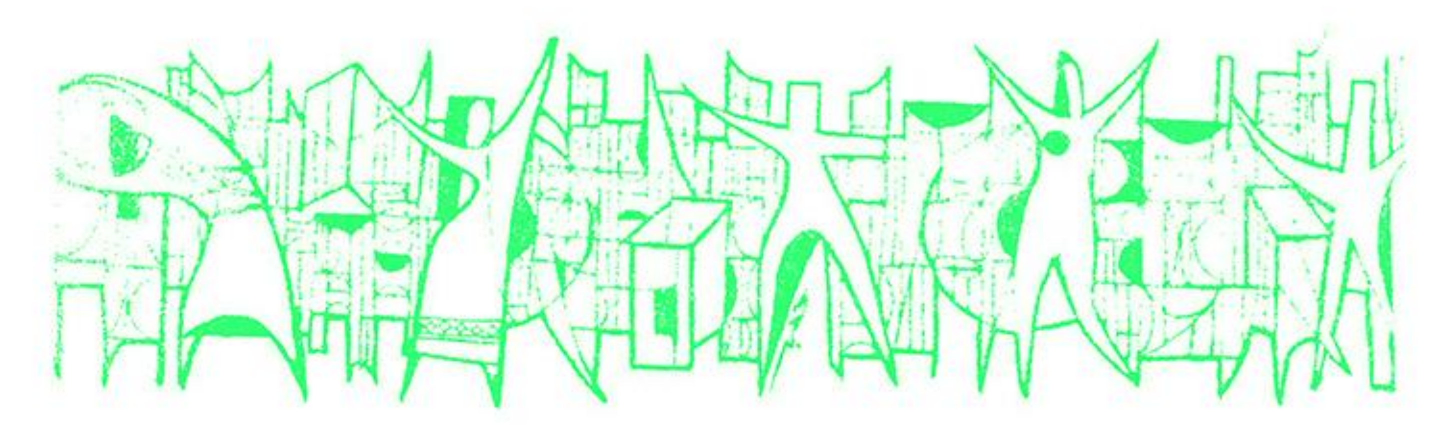
القرى ومواطن البدو ؟ واذا تذكرنا أن عمال السد العالى قد اجتمعوا من مناطق متعددة ، وقد جاء كل منهم يحمل تراثه الشعبى ، ثم جمعت بينهم ظروف اجتماعية مغايرة تماما لحياتهم الاولى ، فهل نتصور أن هذا التجمع يعمل على افناء ثروتهم الشعبية ؟ ان المتوقع أن تنشأ منهم جماعة شعبية جديدة ، وروح جمعى جديد . فعصر التكنولوجيا اذن يفتح مجالات جديدة للدارسين ، كما أنها تدفعهم الى تطوير مفهوم التراث الشعبى .

ولعلنا نذكر القارىء بعد ذلك بمسرحية « بيجماليون » « لبرناردشو » ، اذ أنها تشير الى مشكلة تقترب كثيرا من المشكلة التى نحن بصددها . فقد أخذ اثنان من العلماء على عاتقهما القيام بواجب شاق ، وهو أن يصنعا من الفتاة بائعة الورد التى كانت تنتمى الى حى وضيع فى مدينة لندن ، أن يصنعا منها فى خلال شهرين فتاة مجتمع راق . ولما كان هذان العالمان يقومان بأبحاث فى علم اللغة، ولما كان شو نفسه مهتما باللغة وبوجه خاص بمشكلات علم الأصوات ، فقد انحصرت تربية الفتاة فى الناحية اللغوية . وربما شاء شو أن يبرز من خلال ذلك العلاقة الغريبة بين الأشكال اللغوية المهذبة من ناحية ، والاشكال اللغوية ونماذج التعبير اللذين ينبعان بشكل حتمى من حياة الشعب من ناحية أخرى . ولعله شاء أن يبين الوسائل الممكنة التى تعين على الرقى الاجتماعى والعقبات التى تحول دون ذلك .

والمشكلة ليست جديدة وانما عرضت فى شكل جديد وهى تتلخص فى أن الحاجز الذى يفصل فصلا تاما بين المستويات الاجتماعية ليس له وجود ، لأن الباب مفتوح للوصول الى مستويات أعلى عن طريق الارتقاء اللغوى . فقديما قيل ان العامل يتعامل فى حياته مع الناس بمحصول لغوى قدره ٣٠٠ كلمة ، بينما يحتاج رجل الجامعة الى ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف كلمة . وقد دلت احصائية يعقوب جرم فى القرن التاسع عشر ، على أن المحصول اللغوى لسكان قرية صناعية قد زاد أضعافا .

وهنا تتمثل لنا المشكلة الاولى التى ينبغى علينا أن نواجهها فى دراستنا للتراث الشعبى وهى تطور المحصول اللغوى وصور التعبير نتيجة لادراك الشعب لمفهومات اجتماعية وسياسية جديدة .

على أن هناك مشكلة أخرى تثيرها المسرحية أكثر تعقيدا من المشكلة الاولى . وقد أثار هذه المشكلة أحد العالمين للآخر حينما قال له : ان المشكلة لا تتمثل فى تربية الفتاة تربية لغوية بقدر ما تتمثل فى مصير الفتاة نفسها بعد أن ترتقى هذا الارتقاء اللغوى . فالمسرحية تبين أن العالمين قد حققا رغبتهما الملحة فى الوصول بالفتاة الى التربية اللغوية المطلوبة . على أن الوصول بها الى هذا المستوى لم يغير من عناصر تكوينها الموروثة الأمر الذى نشأ عنه نوع من التعارض . وقد اتضح هذا التعارض حينما



أتاحت الظروف للفتاة لأن تتعامل مع المجتمع الراقى الذى يحتاج الى كلفة ولباقة فى الحديث لم تتعلمهما الفتاة ولا يمكنها أن تكتسبهما بمثل الطريقة التى اكتسبت بها اللغة • وقد صور « شو » هذا التعارض بشىء من المبالغة، ومع ذلك فان هذه المبالغة لها ما يقابلها فى عالم الحقيقة • فرجل الشعب الذى تضيف الحياة الىمحصوله اللغوى الذى ورثه محصولا جديدا ، يكيف الألفاظ والتعبيرات الجديدة وفقا لادراكه • فهو اذن لا يستعملها استعمال الرجل المثقف ثقافة عالية • فقد يحرف الكلمة أو يكسبها مغزى آخر • ثم تنتشر الكلمة بهذا الاستعمال بين الشعب وتفرض وجودها• ومن الخطأ حينئذ أن نعد هذا الاستعمال خاطئا • فمما لا شك فيه أن الاستعمال يؤكد وجود الكلمة بمغزاها الشعبى • وهى لذلك تقف مع الكلمة الرسمية جنبا الى جنب •

علينا اذن أن نطبق مشكلة بيجماليون فى دراساتنا الشعبية • فنبحث أولا عن أثر تطور الحياة الشعبية على محصول الشعب اللغوى، وبهذا نصل الى وضع قاموس جديد للشعب ندرك من خلاله مدى الارتقاء اللغوى من ناحية، وادراكه للمفهومات الحديثة من ناحية أخرى• ثم علينا أن نتساءل بعد ذلك عن مصير الشعب بعد أن تفتحت أمامه الأبواب للمساهمة فى مجالات جديدة فى الحياة ، تماما كما سأل أحد العالمين الآخر عن مصير الفتاة بعد أن ارتقت هذا الارتقاء اللغوى • ذلك أن الوصول بالفتاة الى مرحلة مرضية من الرقى اللغوى ، لم يقنع أحد العالمين ، اذ انه أدرك أن الشىء الاهم هو البحث عن مصير الفتاة فى زحمة الحياة الجديدة • فالفتاة بعد تلك التربية اللغوية ، لم تعد تنتسب الى طبقتها الشعبية الأولى • ولكنها فى الوقت نفسه لم تستطع أن تتكيف مع الطبقة الأعلى لانها ليست منها • وانما أصبحت الفتاة تنتمى الى طبقة شعبية جديدة لم توجد من قبل • وهذه الطبقة الشعبية الجديدة هى التى ينبغى علينا أن ندخلها فى مجال الدراسات الشعبية •

ولعلنا نتساءل بعد ذلك عن الوسائل التى يمكن أن نطور بها الدراسات الشعبية • وهو سؤال موجه الى جميع المهتمين بها ليدلوا برأيهم بل ويتعاونوا على الوصول الى منهج حديث تساير به الدراسات الشعبية سائر العلوم المتطورة •

ولا بأس أن ندلى برأى فى هذا المجال لعله يكون موضوع مناقشة :

أولا : ينبغى علينا أن نبحث عن تجمعات شعبية جديدة تتخذ لها مجالا فى دراساتنا الشعبية المتطورة •

ثانيا : حينما يتخذ الباحث قرية من القرى أو موطنا من مواطن البدو موضوعا لدراسته ، فعليه أن يربط بين حياتهم القديمة وحياتهم الحديثة ، وأن يرى الى أى حد يمكن أن يكون تعبيرهم صدى لذلك •

ثالثا : أن نشجع المحترفين والرواة على اذاعة الآداب الشعبية ، لأنهم هم الجسر الذى يربط الماضى بالحاضر • ونحن لا ننكر أن

وسائل الاعلام تبذل جهدا كبيرا فى اذاعة التراث الشعبى ، ولكننا نحثها على مزيد من الاهتمام متبعة فى ذلك وسائل علمية مدروسة • كما أننا نلاحظ أن الاهتمام يتركز حول الرقص الشعبى والفنون الشعبية• ففرق الرقص المختلفة تتنافس فى تطوير الرقصات الشعبية الأصيلة • ومثل هذه الرقصات سترتد مرة أخرى الى الشعب ـ وهى نظرية معروفة لدى دارس التراث الشعبى ، مؤداها أن التراث الشعبى ينتشر بين الطبقات غير الشعبية فتكسبه شيئا جديدا ثم يرتد مرة اخرى الى الشعب ليضيف اليه عناصر شعبية جديدة ـ فينال بذلك قدراً من التطوير مع الاحتفاظ بطابعه الشعبى •

وبالمثل فقد حرصت الدولة على أن تحتضن أساتذة الفنون الشعبية ، وأن تجعل الأبناء يتتلمذون عليهم خوفا من اندثار هذه الفنون•

أما بالنسبة للتراث الأدبى الشعبى ، فالواقع أن الاهتمام بروايته واذاعته يبدو ضئيلا ، مع اننا نملك فى الحقيقة ثروة أدبية شعبية يحق لنا أن نعتز بها • فمن السير الشعبية الى ألف ليلة وليلة الى الشعر الشعبى الحديث ، هذا فضلا عن التراث الشعبى المحلى فى كل بلد عربى • أما التراث الشعبى القديم فقد جمد وأصبح نصا قديما يدرس • ولو أن هذه النصوص كانت تشجع روايتها لأثمرت• فكلنا يعرف أن ألف ليلة وليلة اكتسبت ثروة من الحكايات الجديدة ، كما اكتسبت خصائص فنية جديدة بفضل انتشار روايتها • وبالمثل فقد كانت السير الشعبية تروى الى عهد قريب •• ويحدثنا الاستاذ « أحمد أمين » ، فى كتابه «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» كيف انه كان يستمتع بالاستماع الى السير الشعبية ، كما انه يبدى أسفه البالغ لانقراض هذه العادة • فالسير الشعبية تروى لنا الماضى الذى يحكى كفاح الشعب العربى من أجل قضايا اجتماعية وانسانية لانزال نكافح من أجلها • ولو أن السير تروى بالحماس الذى كانت تروى به ، فربما أضيفت اليها مادة جديدة تعمل على اثرائها •

وهنا نهيب بهيئة الاذاعة والتلفزيون أن تستغل وسائلها فى اذاعة التراث الأدبى الشعبى حتى تذكر الشعب بتراثه وتربطه بماضيه ، كما تحببه اليه مرة أخرى • ومن يدرى فربما برز الفنان الشعبى مرة أخرى لكى يروى هذا التراث ويضيف اليه الكثير من حصيلة ثقافته وحياته الجديدة •

وقد يظن لأول وهلة أن تراثنا الشعبى القديم يبتعد بأهدافه وأفكاره عن مشكلاتنا المعاصرة التى نعيشها ، الأمر الذى قد يترتب عليه انصراف الشعب نفسيا عن الاستماع اليه • ولكننا نود ان نؤكد أن كثيرا من نماذج ادبنا القديم تعالج مشكلات انسانية واجتماعية مازلنا نكافح من أجلها حتى اليوم• ولعل هذا يؤكد لنا ما ذكرناه من أن التراث الشعبى لا يقدم الشىء القديم فحسب ،وانما يقدم الجديد الى جانب القديم المتوارث •

وربما استطعنا أن نوضح هذا من خلال سيرة الاميرة ذات الهمة • فقد بدأت السيرة بعرض للحياة الأولى لأسرة بنى كلاب حينما كانت تقطن قلب الجزيرة العربية وتعيش حياتها المنعزلة التى فرضت عليها بعد أن سيطرت العناصر الاجنبية على شئون الدولة الاسلامية ، وحالت بين الشعب العربى وبين المساهمة الفعلية فى تقرير مصيره ومصير أمته • ولهذا فقد كانت هذه الأسرة تعيش حياة ما قبل الاسلام بتقاليدها وعاداتها ، على الرغم من أن الخلافة كانت قد انتقلت الى العباسيين •

وقد حدث أن كان الصحصاح الكلابى زعيم هذه الاسرة وبطلها البارز يقوم بمغامراته بغية الحصول على مهر لابنة عمه ليلى ، كما كانت عادة الجاهليين . وتصادف ان قابل فى الطريق قافلة يهاجمها الاعراب من كل جانب . وفى الحال نسى الصحصاح مطلبه وأنقذ القافلة • وكانت مروة ابنة الخليفة من بين أفراد تلك القافلة . فشكرت للصحصاح مروءته وطلبت منه أن يصطحبها حتى بيت أبيها . وفعل الصحصاح ذلك . ولما كانت بطولة الصحصاح قد تجاوزت بيئته حتى بلغت مسمع الخليفة،

فقد اختاره الخليفة ـ بعد ان كرمه واكرمه قائدا لجيشه الذى كان على وشك الرحيل لمحاربة الروم . وفعل هذا الصحصاح وحقق بعض النصر ، ثم رجع الى موطنه ليحكى لقومه مغامراته الجديده .

ولم تكن القبيلة فى غفل عما يجرى بالدولة الاسلامية . ولكنها لم تكن قد وجدت بعد الزعيم البطل الذى تلتف من حوله ، وتحقق رغباتها . ولكن لم تلبث ذات الهمة ـ حفيدة الصحصاح أن شبت عن الطوق وظهرت بطولتها وعزمت على أن ترحل مع قبيلتها الى منطقة اخرى غير الصحراء ، لكى تؤكد وجود قبيلتها فى خضم الحوادث الاسلامية .

وقد كانت الدولة الاسلامية فى ذلك الوقت تعانى الأمرين . الاضطرابات والثورات فى الداخل . وتهديد الروم فى الخارج . وطبيعى أن يتحين العدو الخارجى فرص الثورات والاضطرابات الداخلية حتى ينتصر على الدولة الاسلامية والدين الاسلامى . ولهذا فقد استقرت القبيلة فى ملطية عاصمة الثغور ، لتقف متربصة بالعدو الخارجى فتحاول أن تقضى عليه . على أن هذا لم يحل بينها وبين مراقبة أحوال الدولة الداخلية ، والمساهمة جديا فى حل مشكلاتها . أما مشكلات الدولة الداخلية فقد تجسدت فى شخصية عقبة . وقد كان عقبة هذا قاضيا متفقها فى أمور الدين الاسلامى وما أحراه أن يكون أول من يرعى أمور دينه ، ولكنه كان على العكس يمثل قمة النفاق الذى ينخر فى عظام الدولة ، اذ كان يتعاون سرا مع أعداء الدولة الاسلامية ويسعى معهم فى القضاء عليها ، ولهذا فقد أخذ أبطال بنى كلاب على عاتقهم أن يقضوا على العدو الداخلى والعدو الخارجى فى آن واحد ، اذ رأوا أن الدولة لن تستقيم أمورها الا اذا كانت قوية فى الداخل والخارج .

وهكذا نجد ان الشعب العربى الذى تمثله أسرة بنى كلاب ـ قد تطورت مفاهيمه السياسية والاجتماعية ـ بعد أن اتسع أفقه الزمانى والمكانى . أما اتساع الأفق المكانى فقد عبرت عنه السيرة بخروج بنى كلاب من مكانها المغلق . وأما اتساع الأفق الزمانى فيتمثل فى أن الاسرة أصبحت تعيش حياتها المعاصرة بكل أحوالها وظروفها بعد أن كانت تعيش حياة قبلية ثم تجعلها تتجاوز عصر ماقبل الاسلام . وعندئذ أدرك الشعب العربى مفهومات جديدة للحياة التى يطمع فى الوصول اليها . فالحاكم ينبغى أن يكون متصفا بالصدق والبطولة ، كما ينبغى عليه أن يكون قريبا من الشعب لا من المغرضين الذين يحيطون به من كل جانب . ولهذا فقد جعلت السيرة النصر يتم على يد المعتصم بالله ، لأنه من وجهة نظرها ، أفضل الخلفاء الامويين والعباسيين ، وأكثرهم اقداما وشجاعة . والدولة القوية هى تلك التى لا تترك فرصة للنفاق لكى ينخر فى عظامها ، وهى تلك التى ينظر أفرادها حكاما وشعبا بعين يقظة ساهرة، لكل ما يمكن أن يضعف من شأنها . فتجهر به وتعلن الثورة عليه . فان هى حققت هذا الأمر ، استطاعت أن تصمد لعدوها الخارجى حتى تضعف قواه فينكمش عنها .

وليس هناك أروع من التعبير عنهذا الهدف من أن أبطال السيرة ـ تلبية لرغبة النبى عليه السلام الذى ظهر لعبد الوهاب فى رؤياه ـ عزموا على أن يكون مقتل عقبة رمز النفاق على باب الذهب أهم أبواب مدينة القسطنطينية بعد أن يتم لهم النصر على الروم . عندئذ اجتمع الشعب العربى ليشهد مصرع العدو الداخلى مع مصرع العدو الخارجى .

وهكذا نرى كيف ان التراث الشعبى يجمع بين القديم والجديد . ففضلا عن أن السيرة تصور حياة العرب الاولى بتقاليدها وعاداتها وتصوراتها ، فهى تجمع بين ثناياها عناصر فولكلورية لا حصر لها ، وهى تلك التى ورثها الشعب ويحتفظ بها ويحرص على روايتها . ولكنها تضيف الى كل هذا الافكار والمفهومات الجديدة التى اكتسبها الشعب العربى بعد أن اتسع أفقه الزمانى والمكانى .

علم المأثورات الشعبية الألمانية

ان علم المأثورات الشعبية بالمعنى الالمانى أوسع مجالا من علم الفولكلور، بالمعنى الانجلو سكسونى .

وفى هذا المقال محـاولة لرسم القسمات العامة لاهتمام المفكرين بالتراث الشعبى الحى والعوامل التى مهـدت لقيـام علم المأثورات الشعبية الألمانية .

أولا : الرواد الاوائل

كان اكتشاف كتاب جرمانيـا للمؤرخ الرومانى تاكيتوس نقطة انطلاق هـامة فى الاهتمام بدراسة الحياة الشعبية فى وسـط وشـمال أوربا . وقد اكتشـف الكتاب سنة ١٥١٩ واحتفل به الالمان احتفالا ، ولا غرابة فالكتاب يصف الجرمان وصفا لم يخـل من تقريظ يرضى أحفادهم من الباحثين . فقبل القرن السـادس عشر لم يكن فى متنـاول القارىء أى وصف مفصل عن الحياة الشعبية الأوربية ، فقد أهملت العصور الوسطى الشعب اهمالا ولم يتناول أرباب القلم الحياة الشعبية اللهم الا ما ندر . وهذا يرجع الى أن المشتغلين بالعلم كانوا أحد رجلين : رجل دين يعيش فى ملكوته ورجل بلاط يكتب لسادته وكلاهما لا يكتب للشعب ولا يعير الشعب أى قدر من الاهتمام . ولذا فنحن لا نجد معلومات ومادة عن الحيـاة الشعبية الأوربية الا منـذ القرن السادس عشر أى بعد اكتشاف جرمانيـا لتاكيتوس . وهذه المادة المتناثرة مبعثرة فى كتب عديدة : منهـا كتب رجـال الكنيسة



فى طور نشأته

بقلم : الدكتور محمود فهمى حجازى

الانجيلية ، وموقفهم من الحياة الشعبية معاد في معظم الأحيان ، اذ أن الكنيسة لا تقر كل عادة تعارف عليها المجتمع الشعبى وهى تحارب كل ما تراه لا يتلاءم مع العقيدة ، وبجانب هذا فان رجال الاصلاح الدينى وجدوا من العادات والتقاليد الشعبية مالم يتفق ورأيهم فى المسيحية ، فى حين أن الكنيسة الكاثوليكية لم تعترض عليه أو خلعت عليه بادخاله فى الطقوس نوعا من القداسة . وأدى هذا الى أن ألف بعض رجال الكنيسة الانجيلية طاعنين على الكنيسة الكاثوليكية ، ومن أوضح الأمثلة على هذا كتاب جيورجيوس المسمى « الملكوت البابوى » . ولم يهدف مؤلف هذا الكتاب الى تدوين بعض مظاهر الحياة الشعبية كهدف قائم برأسه ، ولكننا نستطيع أن نستقى منه بعض ما كان يحدث آنذاك . وبدأ موقف رجال الدين يفقد حدته بعد ذلك شيئا فشيئا ولكننا لا نستطيع الحصول من مؤلفاتهم فى اطمئنان على معلومات عن الحياة الشعبية . وبجانب كتب رجال الدين فان لوائح البوليس ومضابطه ونظم الادارة ومذكراتها التفسيرية تقدم لنا من القرنين السابع عشر والثامن عشر معلومات عن الحياة الشعبية .

ولكننا ينبغى ألا ننسى أن موقف رجال البوليس والادارة يختلف فى نظرته للحياة الشعبية عن موقف الباحث فى علم المأثورات الشعبية .

وفى القرن الثامن عشر زاد الاهتمام بالشعب وبالحياة الشعبية زيادة ملحوظة ويبدو أن الثورة الفرنسية التى أطاحت بنظام سياسى عفن كان صيتها قد تطاير الى كل أنحاء أوربا ، وهناك حاول الملوك والامراء انقاذ تيجانهم وعروشهم فهبوا يطالبون أهل العلم والفكر باعداد دراسات احصائية عن الشعب .

ووجد يوستوس موزر (١٧٢٠ – ١٧٩٤) أن مجرد تكديس المعلومات لا يكفى لفهم الحياة الشعبية . وكان موزر أول من تساءل فى أوربا عن القوى التى تشكل الحياة الشعبية وتخلق للشعب عقليته وفكره وتخلع عليه طابعه المميز . وهذا يعنى أن البحث بدأ ينطلق نحو اثارة بعض القضايا النظرية بينما كان السابقون لايطرحون هذا للبحث ويكتفون بمعلومات متناثرة أو بأرقام جامدة عن الحياة الشعبية . وموقف موزر الذى عاش فى القرن الثامن عشر جدير بأن نقف عنده وقفة . فلا شك أن الثورة الصناعية العارمة جلبت معها تغيرا طبقيا بعيد المدى جعلت بنية المجتمع تتخذ شكلا جديدا ، وهذا التغير الاجتماعى طرح أسئلة جديدة وأثار أمام الباحثين والحاكمين قضايا جديدة على نحو لم تعرفه العصور الوسطى والقرون السابقة التى تعرف تغيرا طبقيا أو تحولا اقتصاديا . ولم ينبثق تفكير موزر فى الحياة الشعبية عن رغبة فى البحث العلمى كهدف فى ذاته بل انبثق عن طبيعة عمله لخدمة السياسة الداخلية . فقد كان يرى أهمية التعرف على الحياة الشعبية بصورتها المتوارثة ربما بها من تحول وتغير ، وذلك كى تستقر ادارة الدولة وحتى يتمكن من الفصل فيما يجد من مشاكل قانونية . وفى ذلك يقول براندى فى مقاله ١٩٣٥ عن موزر: « لم تعرف النظرية القديمة للدولة غير الملوك وأرباب الحرف والأمراء والعمال الزراعيين ، ولم يتناول القانون العام غير ذلك ، ولكن «موزر» رأى أن جماهير العبيد معدومو الحقوق وأن المواطنين الذين سلبهم الحاكمون حقوقهم ، هؤلاء هم مقومات الدولة والشعب » .



ولم يكن موزر فى دعوته لدراسة الشعب مصلحا اجتماعيا بل انه جعل هـدفه اقناع الطبقة الحاكمة بأن من صالحها أن تتعرف على حياة الطبقات الشعبية وطبيعتها • وقد قام موزر فى كتاب صدر سنة ١٧٦٨ بدراسـة الاقليم الذى عاش به ، وأكد هناك فى غـير موضع أن الفلاحين هم عماد الحياة فى الدولة وهم أساسها ولولاهم لما قامت لسكان المدن والنبلاء قائمة •

وكان موزر فى نزعته الى المحافظة والابقاء على النظام القائم آنذاك يمجد الفلاحين ويرى فيهم عماد المحافظة على التقاليد والاحتفاظ بالمتوارث جيلا عن جيل •

وفىالقرن الثامن عشر أيضـا عاش المفكر الالمـانى « هردر » (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) ، الذى يعتبر بلا ريب الرائد الأول للمدرسـة الرومانتيكية فى ألمانيا • ولم يـكن هردر ذا ميول سياسية أو ادارية مثل موزر ، وانمـا كان محبا للتراث الشعبى مغـرما بالأناشيد الشعبية •

وكان هـردر باعث حركة لجمـع الاغنية الشعبية ودراستها ، فهى فى رأيه شعر جماعى تنعـكس فيه نفسـية الشـعب • وكان هردر يحب الحيـاة البسـيطة ويمجـدها ويتوق الى بساطة الحياة البدائية والطبقات الشعبية ، وهو متأثر فى هذا دون شـك بالكاتب الفرنسى مونتانى ت ١٥٨٠ وبغيره •

وتحدث هردر كثيرا عما أسماه « شخصيات الشعوب وعلل تباين هـذه الشخصـيات واختلافها بعوامل ثلاثة : الأصـل والبيئة والتاريخ • ففى رأيه أن الوراثة أو العنصر أو الجنس تؤثر تأثيرا حاسـما فى شخصـية الشعب ، كمـا آمن بأثر البيئة الجغـرافية وبأهمية الظروف التاريخية فى تشكيل طابع كل شعب • ورغم أننا نختلف مع هردر فى تعليله هذا الا أن علينا أن نقـرر أن كتاباته كانت هزا لدعائم الأفكار العقلية السـائدة فى عصره •

ثانيا : الاهتمام بالمأثورات الشعبية فى عصر الرومانتيكية والقومية •

يمثل القرن التاسع عشر مرحلة حاسـمة فى تطور الدراسات الانسانية كلها ، فالفكرة القومية وليدة هذا القرن فى أوربا والمدرسة الرومانتيكية ازدهرت فى النصف الأول من نفس القـرن ، وما تزال دراسات العـلوم الانسانية متأثرة حتى اليوم بظروف نشأتهـا فى المرحلة الرومانتيكية والقومية •

والواقع أن علم المأثورات الشعبية قد ظهر علما قائمـا برأسه فى نفس المرحـلة وتأثر بالتيارات التى سادت آنذاك • كانت ألمانيـا التى أرهقتها صفوف أبنائها على أساس مقومات مشتركة تربط كل متحدث بالألمانية بالآخر وتجعله يحس أن مصيره مرتبط ارتباطا وثيقا



بمصير أبناء قوميته • وهذا «الدافع القومى» جعل المفكرين يحاولون ابراز الطابع القومى للألمان• ومن ثم ظهرت كتب مثـــل كتاب فردريـــخ لودفيج يان سنة ١٨١٠ بعنوان : دويتشس فولكشتوم وكلمة فولكشتوم التى تظهر فى عنوان هذا الكتاب تعنى « الطابع القومى الشعبى » أو المقومات التى تربط أفراد هذه القوميـــة ولنسمع قول المؤلف وهو يعرف هذا التعبير فى كتابه : « الطابع الشعبى القومى هو مـا يشترك فيه الشعب وهو جوهره الكائن فيه ، هو قوله وحيـــاته وهو قوة بقـــائه وطاقة استمراره ، وهو ما يجعل كل جوانب التراث الشعبى تعبيرا عن عقلية الشعب وشـــعوره وحبه وحقده وحدسه وعقيدته ، وهو ما يربط كل أفراد الشعب بعضـــهم ببعض دون أن يفقدوا حريتهم واســتقلالهم بوشـــائج كثيرة تصقلهم فى وحدة وتناسق » والهدف القومى واضـــح فى هـــذا فالبحث يهدف الى اظهـــار الخصائص العامة لأبناء هـــذه القومية وابراز طابعهم الذى يختلفون به عن غيرهم •

وحاول الأدباء اظهار وحدة الشـــعب ولكنهم وجدوا له أدبين ، أحدهمـــا فردى يطلق عليه الأدب الفنى والآخــــر شـــعبى ، وأزعجت الازدواجية فى التعبـــير فردريخ شليـــجل حتى انه اعتبر وجـــودها دليـــلا على التحليل والانحطاط ، لأن الأدب الصحيح فى رأيه لا يجوز أن يكون أدبا طبقيـــا يتجـــه الى طبقة بعينها دون أخرى بل عليـــه أن يكون أدبا للأمة كلها • واستدل فردريخ شليجـــل على رأيه بأن شكسبير اعتمد على تقاليد شعبه المتوارثة فاستمتع بفنه العـــامة والخاصـــة ، فشكسبير اذن قد كتب لأمته كلها • وبحث أدباء الرومانتيكية عن العناصر المشتركة بين الطبقات كلها وعن التقاليد التى تعارف عليها الشعب كله ونجد هذه واضحة فى المقـــال الذى ختم به برنتانو كتابه يقول برنتانو : ان هـــدفه من جمع الأناشيد الشـــعبية تجميع صـــفوف الشـــعب الذى فرقته الســـياسة والخـــلافات الدينية فى عصر جديد تحت راية واحدة ، واكد برنتانو هذا أيضا فى ندائه الذى أصدره سنة ١٨٠٥ لجمع الأناشيد .

وكان لاحســـاس الرومانتيكية بالتعـــاطف الكبير مع التراث الشعبى ونفورهم من المثل القديمة للأدب الرسمى أن أخذ بعضهم يقلل من قيمة الأدب غير الشعبى • يقول شليجل فى محاضرة له فى برلـــين : « ان الطبقـــات العليا المثقفة فى أمتنا ليس لها أدب » • وهو يعنى بهذا أنه لا يجد ضالته المنشودة فى هذا الأدب الرسمى • ويقول بعد هذا « ان الشعر الأصيل حق الأصالة لا يمكن أن ينبثق الا من أعماق حياة الشعب » فالأدب الحقيقى عنده هو ما ينبع من الشـــعب ، وتمجيد الشـــعب

والتغنى بأدبه ظاهرة سائدة عند كل الرومانتيكيين .

وأدت المقابلة والموازنة بين الأدب الفردى من جهة والأدب الشعبى من جهة أخرى ان تصور الرومانتيكية أن الأدب الشعبى خلق جماعى بمعنى ان الشعب بكأمله يلتقى فى خلقه وابداعه ولا فضل فى هذا لفرد على آخر . والواقع أن الأدب الشعبى ليس الا خلقا فرديا لقى استجابة وتعديلا من المتلقين ، فالقدرة الخلاقة للشعب انما تكمن فى أفراده المتازين الذين يبدعون ما يتلقاه الشعب تلبية للرغبة والحاجة الكامنة فى نفس الجماعة فالواقع أنه ليس هناك خلق جماعى بالمعنى الدقيق لهذا التعبير . وعلى كل فقد اعتقد أصحاب الرومانتيكية بوجود ما أطلقوا عليه روح الشعب واعتبروه كائنا متميزا يستطيع الخلق كما يستطيع الافراد ذلك فى الادب الفنى .

ولاحظ الرومانتيكيون أن الأدب الفردى متأثر بتأثيرات أجنبية ، واعتقدوا أن الأدب الشعبى بعيد عن هذه التأثيرات ، وذهبوا أبعد من هذا الى محاولة العثور على بقايا من العقائد الجرمانية القديمة فى العقيدة الشعبيةالألمانية وكأن هذه ليست الا انعكاسا لتلك ، وكلما زاد ولعهم بالدراسة أمعنوا فى محاولة اكتشاف رواسب الماضى الجرمانى السحيق فى الحياة الشعبية ، وأدى هذا الى قليل من النتائج ذات القيمة والى كثير من المغالطات والتعميمات الساذجة .

واذا حاولنا أن نلقى ضوءا على ماقام به أصحاب الرومانتيكية من جهود فى المأثورات الشعبية ، فلا بد وأن نذكر الأخوين جرم ، وينعقد الرأى على أنهما مؤسسا دراسة اللغة الألمانية كما أن لهما فضل بداية المعجم الألمانى الضخم فقد أصدر الأخوان جرم سنة ١٨١٢ مجموعة من القصص أطلقوا عليها اسم قصص خرافية للاطفال والمنازل ثم تلتها مجموعة أخرى سنة ١٨١٦ بعنوان حواديت المانية ثم أصدر يعقوب جرم سنة ١٨٣٥ كتاب فى « الميثولوجيا الالمانية » .

وكل هذه الكتب قامت على أساس جمع المادة من أفواه الرواة العارفين بالتراث الشعبى . وكانت فكرة الانقاذ كامنة وراء حركة الجمع والتسجيل ، فقد ساد الاحساس آنذاك بأن هذا التراث — المعبر عن جوهر الشعب ومعدنه الجامع لأشتاته والمذكى للروح القومية فيه — مهدد بالفناء . وآمن الرومانتيكيون بأن حفظ هذا التراث ضمان لحماية الشعب من النفوذ الأجنبى ، وذلك أن الشعب اذ سبر غور نفسه وعرف وحدته وتأكدت له مقومات قوميته سيكون ذا قوة معنوية عالية أمام أى نفوذ أو سيطرة من الخارج وسيكون هذا خير مؤكد لوحدته وضمان لاستقرارها .

ثالثا : « ريل » والقوانين الطبيعية للحياة الشعبية .

لعل من الطريف أن يكون المؤسس الحقيقى لعلم المأثورات الشعبية الألمانية ريل (١٨٢٣ — ١٨٩٧) أستاذا بكلية علوم الدولة (التجارة والاقتصاد) بجامعة ميونيخ لا بكلية الفلسفة (الآداب) ومستشارا لملك بافاريا فى شئون السياسة الداخلية وهذا ما يذكرنا بشخصية يوستوس موزر . **تناول ريل الحياة الشعبية بحثا عن « القوانين » التى تسيطر على « تطورها »** » وينبغى أن نقف وقفة قصيرة أمام هاتين الكلمتين ، فالواقع أن الفكر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كان فى حالة ذهول واعجاب وتطلع نحو العلومالطبيعية لقد كانت العلوم الطبيعية قد أحرزت من التقدم ما جعل العلوم الانسانية تحاول اللحاق بها والتوسل بوسائلها ووضع اصطلاحاتها .

فاذا كان علماء العلوم الطبيعية قد اكتشفوا فى مجالات بحثهم وجود «قوانين » ، فقد حاول الباحثون فى العلوم الانسانية أيضا البحث عن « قوانين »

وفى غمرة البحثعن هذه القوانين تقدم ريل ليبحث عن قوانين الحياة الشعبية أو على حد تعبيره عن « القوانين الطبيعية للحياة الشعبية»

وهناك أمر آخر ينبغى أن نؤكده وهو أن

النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر بنظرية « النشوء والارتقاء » تأثرا بالغ المدى، وبلغ الاعجاب بالدارونية مبلغا جعل كل علم من العلوم الانسانية يحاول أن يكتب تاريخا ، فكما درس دارون تطور الكائنات الحيوانية حاول علماء اللغة دراسة تاريخ اللغة ، وعلماء الادب دراسة تاريخ الادب ، ودارسو الفلسفة كتابة تاريخ للفلسفة كما عنى الباحثون في الاقتصاد ببحث التاريخ الاقتصادي ودارسو القانون بتاريخ القانون ، وبصفة عامة فقد ظهرت « المدرسة التاريخية » في كل فروع العلوم الانسانية . ونادى ريل في هذه الأثناء (١٨٥٨) بعلم المأثورات الشعبية علما مستقلا ووصفه بأنه « علم تاريخي » قال ريل في بحثه القيم « علم المأثورات الشعبية » سنة ١٨٥٨ أن هذا العلم « شيء بدأ خلقه في المائة عام الماضية ولما يتم تكوينه الى الآن » ولا شك أن ريل يعني بالمائة عام السابقة عليه جهود موزر وهردر والأخوين جرم وغيرهم ، هذه الجهود التي قدمت معلومات احصائية عن الحياة الشعبية ومجموعات من الاقاصيص والامثال والملح وشذرات عن العادات والتقاليد الشعبية بيد أن ريل نقد الجهود السابقة عليه بأنها لم تخرج عن مرحلة جمع المادة الخام جمعا غير منهجي ، ولم تخرج قط الى بحث هذه المادة بحثا علميا . ونادى ريل في كتابه « دراسات حضارية » بضرورة بحث الحياة الشعبية على نحو علمي ، يقول : « ان مجرد معرفة حقائق عن الحياة الشعبية لا يعني وجود بحث علمي عن الشعب ، فلا بد من أن يضاف الى هذا معرفة قوانين الحياة الشعبية وعرض مظاهرها عرضا متكاملا» . ويلفت النظر في هذه العبارات قول ريل « قوانين الحياة الشعبية » . ويقول ريل في مكان آخر من نفس الكتاب : « ينبغي أن نخطو من الجزئيات الى الكل وأن يكون هدفنا اكتشاف فكرة عامة أو طابع مميز للشخصية الشعبية ، وهذا في رأينا أهم من تسجيل رواية غريبة لكلمة عامية أو لنشيد شعبي أو عادة » . فهو يرى اذن أن جمع المادة ليس هدفا في ذاته ولا بد من تقسيم هذه المادة وعرضها عرضا واضحا ثم دراستها بعد ذلك دراسة مقارنة . ويؤكد ريل أهمية المقارنة في مقاله « علم المأثورات الشعبية » اذ يقول : « ان هذا العلم ذو طبيعة مقارنة فقوانينه تستخرج بطريق المقارنة » . **وهكذا نرى أن هذا العلم يقوم عند ريل على نهج تاريخي مقارن لاستخراج قوانين تطور الحياة الشعبية ، أما مقومات هذا العلم فهي في رأى ريل تتركز في بحث : الأصل واللغة والعادات والبيئة السكنية وبحث هذه الأمور الأربعة يتيح في رأى ريل التعرف على قوانين الحياة الشعبية . وهذه القوانين هي عنده خير مقدمة لدراسة علوم الدولة والادارة .**





تنبه النــــاس من قــديم الى مأثوراتهم الشعبية ، فاعتنوا بها ، ولكن هذه العناية لم تكن مقصودة لذاتهــا ، ولم يحـاول الذين جمعوها أو ســجلوها أو أشـاروا اليها أن يخضعوها لمنهج بفى بطبيعتها ، ومن ثم لم يشغلوا أنفسهم باستخلاص القــوانين التى تصدر عنها هذه المأثورات من ناحية أو التى تعــين على تمييزها واستخلاص قيم الحســن والجمال فيها من ناحية أخرى .

ولكن العناية بالنظر الى المأثورات الشعبية على أساس علمى لاشك جديدة ، ترجع الى هذا العصر الحديث ، ونحن نستطيع دون شك أن نرى العلاقة بين احياء هذه المأثورات وبين الوعى القومى ، فما كان لها أن تبعث أو تدرس الا فى ظل النهضات القومية التى عمت أوروبا وأمريكا منذ أوائل القرن ١٨ ، ثم انتشرت ـ ولا تزال ـ فى آسـيا وأفريقيـا خـلال هـذا القرن .

ويحدد الأستاذ « ألكسندر كراب » مقاييس حركات احياء التراث الشعبى العالم فى اطار موجتين متتـابعتين ، احــداهما تلك التى صاحبت حركة اكتشـاف الانســان لنفســه (أوروبا بعد العصور الوســطى) ، والأخرى رافقت حركة اكتشاف الانسـان المفكر للرجل العادى (الثورتان الفرنسـية والصناعية) .

ولم يكن من قبيل المصـادفة اذن أن تظهر أفكار ومؤلفات تدعو الى جمع ما يصدر عن الفرد العادى من سلوك أو تعبير يحقق به ذاته الفردية والجمعية . ولم يكن من مصـادفة أيضا أن تظهر مجموعـات كبيرة تنتظم الأغانى الشــعبية والحكايات وكثيرا من العادات والتقاليد الشعبية وأدى هذا الى محاولات كثيرة لتفســير هــذه الظواهر واستخلاص مقوماتها وعناصرها والحكم عليها . والخروج الى الميدان العملى فى نشر واحياء تراثنا الشـعبى اقتصر أولا على الأدب الشــعبى وقد تمثل ذلــك فى جهود كثير من الدارسين والباحثين .

ولكنه لم يلبث أن انتقل الى الفنون الشعبية الأخرى ، وخاصة فى مجــالى المسرح وفنون التشكيل . ومع أن حــركة استلهام احيــاء تراثنا الشعبى فى الميدان العملى لا زالت فى بدايتها فان الجهود المبذولة توقفنا على نتائج تبشر بالخير .

ومن ينظر فى انتاج أدبائنــا فى السنين الأخيرة سوف يلاحظ أنهم قد احتفلوا « بالموال الشــعبى ، فاســتأثر باهتمامهم ، وفتنهم برمــوزه ، فانصرفوا اليه يســتلهمونه ، ويضمنونه أعمـالهم وخـاصة فى المسرح . ونحن فى هذه العــجالة نقصر نظرتنا على الأدب المسرحى فى الآونة الأخيرة ، راجين أن يهتم الدارسون بتأثير المأثورات الشعبية فى فنون التعبير الأخرى ، من تشكيل للمادة ، وموسيقى ، وحركة وايقاع .. وغيرها .

وتبدو ظاهــرة استلهام المأثور الشعبى

بقلم : احمد مرسى



واضحة فى كثير من انتاج الأدباء والفنانين فى العالم كله ، فهم يأخذون الموضوع القديم ليضيفوا اليه تفسيرا جديدا ملائما لموقفهم النفسي والاجتماعى ، أو معبرا عن نظرة خاصة تجاه الحياة والعصر ، أو غير ذلك من المواقف والمضامين التى تميز كلا منهم • ونحن نذكر على سبيل المثال ، لا الحصر ، مافعله « جان جيرودو » حين اتخذ « الكترا » رمزا لا للانتقام وحده كما فعل القدماء ، بل للعدل أيضا ، وضمن مسرحيته نقدا للحياة والمجتمع فى فرنسا فى فترة مابين الحربين ، نقدا للساسة ، ورجال الدين وغيرهم •• وكذلك فعل «جان بول سارتر» فىمسرحيته «الذباب» فقد جعل من « أوريست » (شقيق الكترا) البطل ، ولم يقف عند فكرة الانتقام من الأم الخائنة ، أو فكرة تحقيق العدل ، والنقد الاجتماعى والسياسى كما فعل « جيرودو » بل عنى بفكرة الحرية الانسانية التى جعلت « اوريست » يقف موقف الثائر على « زيوس » المعارض له ، والتى تجعل الانسان الحديث يقف ثائرا على كل شىء ، غير محتفل بشىء الا بحريته التى تجعله انسانا يحيا ليفعل مايشاء أن يفعل •

ومما هو جدير بالذكر أن استلهام المأثورات الشعبية ليس وليد هذا العصر كما قد يتبادر الى الذهن ، وانما هو قديم جدا احتفل به شعراء اليونان القدماء ، فان « أيسخولوس ، وسوفوكليس ويوريبيدس قد عرضوا لحياة الأبطال والآلهة على المسرح فى أعمالهم ، كما فعلوا عن الكترا وأجاممنون وكليتمنسترا وأوريست » • وكما فعلوا فى قصة « أوديب » وهى التى أثرت فى أعمال كثير من الأدباء بعد ذلك مثل « درايدن الشاعر الانجليزى ، والفييرى الايطالى ، وكورفى الفرنسى وكذلك فولتير ودى سيس وشينيه ، وأندريه جيد ، وجان كوكتو وتوفيق الحكيم وغيرهم مما يضيق بنا المجال عن حصرهم • وهكذا فان هذه الظاهرة قد أتاحت للفنانين أن يجدوا فى المأثور منهلا سخيا ينهلون منه ، ويعبرون به عما يريدون ، وهم فى ذلك يستغلون دون شك الاطار الأسطورى الذى يضفى هالة من السحر والغموض الفنيين ، التى كان لها أكبر الأثر فى احتفال الناس بهذه الاعمال ،واعجابهم بها •

وقد شهد جمهور المسرح فى مصر فى الآونة الأخيرة عدة أعمال مسرحية اعتمد أصحابها على مواويل شعبية شائعة ، فجعلوا منها موضوعات لمسرحياتهم • فقد مثل « لنبيل فاضل » مسرحيته « أدهم الشرقاوى » ولنجيب سرور « ياسين وبهيه » ولشوقى عبد الحكيم « شفيقة ومتولى » و « حسن ونعيمه » غير أعمال أخرى يزعم أنه استلهمها أيضا من المأثور الشعبى مثل « المستخبى » و « ملك عجوز » ، « والخيال » •• الخ

وقبل أن نعرض لهذه الأعمال المسرحية لابد من أن نشير فى ايجاز لبعض أشكال الاستيحاء الفنى ، فقد يكون الاستيحاء بعرض الأسطورة أو المأثور الشعبى ، مع ابراز المضمون الانسانى فيه ، أو تفسيره فى ضوء قضايا معاصرة أو مفاهيم فلسفية يتبناها الفنان كما فعل سارتر فى الذباب • وقد يستخدم الفنان فى استيحائه الصورة التجريدية للعمل الملهم بما يتوافق والتكوين الذى ارتضاه لها من جهة ومن جهة ثانية بما يتناسب مع المضمون الذى يريده • وهناك شكل ثالث يتجلى فى حضور النموذج أو المعنى الأسطورى فى جميع أعمال الفنان وقد يتجرد هذا الحضور حتى يصبح فكرة أو رمزا يبنى الفنان عليه مفاهيمه •

وقد يقوم الفنان بخلق أسطورة جديدة ذات أبعاد شبه زمانية ومكانية تختلف عن الأبعاد الأصلية للأسطورة التى تتفق معها فى المضمون ، أو أن يخلق أسطورة ذات معانى ورموز يبتكرها بنفسه دون أن يكون لها وجود سابق •

فاذا نظرنا الى هذه الاشكال العامة للاستيحاء وحاولنا أن نصنف أعمال كتابنا فاننا نرى من واجبنا أن نعرض أولا للأفكار العامة فى الأعمال الملهمة ، ثم ننتقل بعدها الى الأعمال المستلهمة •

والعمل المسرحى الذى نعرض له الآن هو ،

مسرحية « أدهم الشرقاوى » والمسرحية تأخذ اسمها من الموال الشـــهير بهذا الاسم ، وعلى الرغم من أن ادهم الشرقاوى عبد مجرما من وجهه نظر القانون الوضعى الا أن الموال أشاد ببطولته ، وشـــجاعته • **فالموال يمثل بطولة العرف ضد القانون الوضعى** • ان أدهم يأبى الاعتراف بأن ولى القصاص هو الدولة ، ومن ثم فان **الصراع الأساسى فى القصة يدور حول** هذا السؤال •• من هو ولى القصـــاص •• الانسان أو الدولة ؟؟ وبالطبع فان الموال يجيب ببساطة •• ان الانسان هو ولى القصاص ، ذلك لأن الدولة فى ذلك الحين لم تكن دولته ، ولم يكن القائمون على أمره من مواطنيه فقد كان الذين يتحكمون فى مقدرات أموره غرباء عليه ، بعيدين عن قلبه ونفسه وعقله جميعا • من هنا انطلق الناس يتغنون بأدهم فقد كان بالنسبة لهم تجسيدا حقيقيــا لما يعتمل فى نفوس كثير منهم •

ويسرد الموال مغامرات أدهم ، وينتهى بمقتله بعد أن حاصرته قوات الحكومة بعد أن وشى به صديقه •

ننتقل بعد ذلك الى المسرحية لنرى ماذا أفاد المؤلف من الموال ، انه يصور قرية تعيش تحت سلطان أحد الاقطاعيين (عارف باشا) ، الذى ينكل بأهل القرية ، وبكل من يقف حجر عثرة فى سبيل تحقيق مطامعه ، وفى هذا الجو ينشأ أدهم فى كفالة عمه (سالم) بعد أن راح أبوه ضحية لظلم الاقطاعى المستبد ، وكما سنرى بعد ذلك اذ يزيح (الباشا) سالم الشرقاوى لأنه يعرقل تنفيذ مشروعاته ، وبازاحة سالم من طريق (الباشا) لا يبقى غير أدهم لـكى يحسم حدة الصراع بين الاقطاعى وبين أهل القرية ، والمؤلف يركز على أدهم فيجعله بطلا ثائرا على الظلم والاستغلال ، لصالح أهله •

لقد اعتمد المؤلف على قصة الموال ، ولكنه لم يأخذ منها كثـــيرا ، انه يستغل القصة أو الموال ليصمم منها أرضية تقف عليها الأحداث الجديدة ، والعلاقات الانسانية المستحدثة ، ولم تقف استفادته من الموال الشـــعبى عند هذا الحد ، بل انه أفاد أيضا من تعاطف الجمهور مع بطل القصة التى يحـــكيها الموال ، لكى يجعله يعبر عن المضـــامين الجديدة التى يريد التعبير عنها ، ومن ناحية الشكل فقد أفاد أيضا من الموال اذ أنه كان يســـتحدث فى بعض الأحيان نوعا من التوازى الفنى بين الموال وبين الحدث الذى يدور على المسرح •

ويكاد العمل التالى الذى نعـــرض له وهو مسرحية « ياسين وبهية » يتفق فى المضمون الذى يراد التعبير عنه مع مضـــمون المسرحية السابقة ، فهـــى كســـابقتها تعتمد على موال شهير بنفس العنوان ولكنه يختلف عن موال « أدهم الشرقاوى » فى أنه يحكى عما حدث بعد مقتل ياسين •

والذى يبدو هو أن ياسين كان هو الآخر خارجا على القانون ، وأنه قتل فى النهاية ، وليس بين أيدينا ــ فى الحقيقة ــ مايعيننا على تكوين رأى صحيح • من وجهـــة نظر وقائع الأحداث •

وعلى أية حال فان القصـــة الشعرية التى وضعها « نجيب سرور » والتى أخذت شكلا دراميا تتصور « ياسين » تصورا آخر ، وتجعله يعبر عن مضامين ثورية جديدة ، كما أنها تدور فوق أرض أخرى اختارها المؤلف لأنها أكثر تشخيصا للمضامين التى يريدها • انه يحكى عن « بهوت » ويوجه حديثه :

للعـــمال •• للزراع ••
أقص للعـــرايا للجياع ••
للكادحين تحت الشمس ••
للثـــائرين فوق كل أرض
للزاحفين فى السهول ، فى الأدغال ، فى الجبال

وهو يعتمد فى قصـــته الشعرية على السرد الذى تتخلله جمل حوارية قصيرة لا تشـــكل مواقف مسرحية متكاملة ، أو حـــدثا دراميـــا ناميا • ويحافظ على الشـــكل المألوف للراوى الذى تعرفه مجتمعاتنا الشعبية ، فهو يعرض على لسان الراوى للشخصية الرئيسية ليضعهما من الخـــارج ، ومن الداخل ، ويجمع فى يده خيوطا ثلاثة تتداخل معا ، يصل الخيط الأول بين ياسين والأرض ، ويصل الثانى بينه وبين الباشا الاقطاعى ويصل الخيط الأخير بينه وبين

بهيه • وتلتف هـذه الخيوط جميعا ليلتحم الذاتى الشخصى ، بالواقع الاجتماعى الخارجى ويتمثل الصراع حادا عنيفا بين الحب والكره الحب للأرض ولبهيه ، والكره للاســـتغلال والاقطاع •

والموقف الذى يريد المؤلف التعبير عنه هو علاقة الانسان بالمجتمع ، فهو لا يهتم بالمصير الفردى بقدر مايهتم بمصير الجماعة كلهـا ، ومن هنا لا يظهر الحب فرديا يعبر عن نوازع فردية وانما يستخدمه « نجيب سرور » ليعمق عن طريقة حدة الاحســـاس بالظلم فى نفس بطله ، ثم ينطلق منه الى التأكيد على ضرورة الثورة التى يجب أن تكون هدف كل «بهوت» فى مصر •

أما العملان المسرحيان الثالث والرابع اللذان نعرض لهما بعد ذلك فهما (شفيقة ومتولى ، «وحسن نعيمة») ، وهما يعتمدان أيضا على الموالين الشهيرين البـاقيين بعد موالى « أدهم الشرقاوى » و «ياسين وبهية» • والموال الاول (شفيقة ومتولى) يحكى قصة الثأر للعرض ، فمتولى سجين التقاليد التى تتحكم فى عادات الناس، فى أعمالهم ، وشفيقة قد خرجت على هذه التقاليد ومن ثم وجب الاقتصاص منها بعد أن لحق العار أباها وأخاها وعائلتها كلها ،والقصاص هنا كما هو فى غيره من المواويل ، ليس القانون الوضعى ، ولكنه العرف الذى يفرض سلوكا معينا ، ونتيجة محددة ازاء مثل هذا العمل الذى أتته شـفيقة • والموال يتخذ من صعيد مصر فيما بين أســـيوط وجرجا ، مسرحه الذى تجرى عليه أحداث قصته •

وتأخذ المسرحية الخط الرئيسى من الموال فشفيقة قد سقطت ، ولكنها لم تسقط برغبتها أو بارادتها ولكنها دفعت قسرا الى السقوط لتفى بدين يثقل كاهلها ، لم تف به من قبل • ان القدر هو الذى ينشر ظلاله القـــاتمة على الجميع ، ولابد من السقوط ، وارتكاب الخطيئة التى لا فكاك من قبضتها • ومتولى فى المسرحية ليس ذلك المنتقم القـــاسى القلب الذى جاء ليقتل أخته كمـــا فى الموال ، ولكنه قـد جاء ليخلصـــها من ذلك المكتوب الذى يجثم على صدرها •• ليخلصها من جحيم الحياة التى دفعت بها الى هذا الموقف • ونكاد صـــورة « شفيقة ومتولى » تشبه الى حـــد كبير صورة « الكترا وأوريست » فالكترا تنتظر أخـــاها أوريست لكى يخلصها من أمهما التى خانت أباهما ، وقتلته بمساعدة عشيقها •

وتسير مسرحية « حسن ونعيمه » فى نفس الخط الى حد ما ، وهى بالطبع تستلهم الموال المشهور بذلك الاسم أيضا ولكن التركيز هنا على « القــــدر والمكتوب » أكثر مما هو فى المسرحية السابقة ، وربما لأن الموال يركز على « القدر والمكتوب » أيضا ، فهو العامل الرئيسى المؤثر الذى يوجه مصائر أبطال القصة •

لو كنت أعلم بأن الوعـــد مدارى
لاكنت أطلع ولا أخطر قط من دارى
وارضى بقليله ، واقول للقلب متدارى
دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى

والقصـــة هنـا تدور حـول حب « حسن المغنواتى » لنعيمة ؛ وانتقـــام أهل نعيمه من حســن ؛ الذى ســـار الى حتفه بارادته رغم معرفته بما ينتظره ولكنه :

قال حبيت مابيـدى والوعـــد غطى عليه غصب مابيدى

ياوقفة الشوم وانا اللى جلبتها بيدى

وعدك ومكتوبك ياقلبى منه تروح على فين
واللى انكتب على الجبـين لازم تراه العين

ويتكرر الحديث عن المقدر والمكتوب فى الموال أكثر من مرة ، فهو الذى ساق نعيمه لتحب حسن ، وهو الذى ساق جثة حسن لكى تعود الى بلده بعد مقتله ، وهو الذى جعل ابنة عمه تذهب الى الموردة لتملأ جرار الماء ••

خذوا الجثة وزاحوها فى وسط الموج وآهو بيجرى ••

مسير الغريب يروح بلده ••
وفضلت الجثه تعوم وترسى ••
لما رسى على موردة بلده ••

وينتهى الموال بهذه الوصية التى أراد بها الراوى أن يجمع خيوط الموال ، وأن يلخص أحداثه •

وأوصيك ياغريب ماتحب بره عن بلدك ••

نموت ياغريب وتحــزن عليــك بلدك ..
وتعيل يـاغريب ان الخبر وصلوه بلدك ..
ولما فعل الاستاذ شـوقى عبد الحكيم من قبل فى « سعيفه ومتولى » ، فانه فى « حسن ونعيمه » قد أسقط كثيرا من تفاصيل القصه ، وان احتفظ فى حلفية الصـــورة التى رسمها بكل مقومات القصه ، فالمسرحيه تبدأ بحيث توحى للجمهور بما حدث فى رموز بسيطه فالام تجرى خلف الديك تتمسك به وتعده للذبح ، وبديت بطبيعة الحـــال يرمز الى حســـن ، ونعيمة تقف على السلم لتشاهد ماتفعله أمها كما حدث بالضبط يوم مقتل حسن ، والأب غائب عن الدار ، لم يشهد ذبح الديك ، كما لم يشهد ذبح حسن ، ولكنه يعرف مايحدث ، ويعلم به • ويحدد مايجول فى نفس نعيمة من احساس بفظاعة الجرم الذى ارتكب رغم مرور ســـنوات طويلة عليه خيـــوط الصراع فى المسرحية • ان المؤلف لا يريد أن يعرض لنا ماحدث فى القصة التى استلهمها ، وانما يركز على تأثير ماحــــدث على كل شخصــيات مسرحيته • وهو من هذه الناحية يبدأ من حيث انتهى الموال •

وتتفق هذه المسرحية فى مضمونها الرئيسى مع الموال فى التركيز على دور «المقدر والمكتوب» فى تحديد ماهيه المسئولية ، والحرية .. هل يظل الانســـان يجتر ماضيه ، نادما ، ملقيا بتبعة أفعاله على غيره ، أم ينفض الماضى عنه ، ليبحث احضى فى حاضره ، نحو المستقبل الذى يصنعه بيده •

العــجوز (٣) : وايه اللى كان فى ايـــدك تعمليه .. تمنعى المكتوب ؟ !

نعيمه : دا لازم يتمنع .. (تتوقف) أصل المكتوب دا وحش .. سجن .. ومفيش مكتوب من برانا .. احنا اللى بنمشى له برجلينا .. (فترة) .. وحسن جه للموت .. (باتهام) شيفاه هنا ع السلالم .. (تواجه السلالم) شفته بعنيه دى وسمعت صراخه بودانى وهو بيلطش فى الحيطان ، وماعيطتش عشـــان المكتوب ..

انه يجيب على السؤال على لســان نعيمه ، ولكنه رغم ذلك يصور نعيمه وغيرها من أبطال اعماله على أنهم أشـــخاص مسلوبو الارادة ، مخطئون ولكن مشترك فى الخطأ حتى لو لم يشترك فيه ، وكأن الخطيئه الأصليه هى التى تتحكم فى مصير الانسان ، وتسيطر عليه .. ان كل شخصيه تتهـرب من مسئوليتها فيما حدث ، وتلقى تبعته على غيرها .. شفيقة تلقى التبعة فى سقوطها على عاتق هنادى ، والأب والأم فى « حسن ونعيمة » يعتبران نعيمة هى المسئولة عن مقتل حسن ، وهى بدورها تلقى اللوم ، والخطأ على حسن لأنه هو الذى سعى الى حتفه رغم معرفته بما ينتظره .. وهكذا ..
وملاحظة أخرى لاشك تظهر فى مسرح شوقى عبد الحكيم هـى أن شخصياته رغم محاولاتها الخلاص من أسر الواقع أو المقـــدر ، الا أنها تظهر ضعيفة غير قادرة على ذلك ، بل انهـــا تبدو غير جادة فى محاولاتها للخلاص ، فالذين يطلبون الخلاص ، ينتظرون مخلصين لن يأتوا وهم اذا أتوا ، انما يأتون فيما يشبه الحلم ، ولا يأتون فى الحقيقة ، ومن هنـــا فانهم فى النهـــاية يبدون وكأنهم يضربون بأذرعتهم فى الهواء حتى تخور قواهم ومن ثم يستسلمون للأمر الواقع • ويسيطر أيضا على الجو العام لأعماله جو سوداوى قاتم متشائم ، يحسبه خطأ جوا مصريا ، ومن هنا فهو يزعم دائما أنه ينشىء مسرحا مصريا أصـــيلا فى شخوصه ، وفكرته ، وتقديمه ، وعامة ؛ فى اطاره الخارجى والداخلى على الســـواء • وذلك على الرغم من تأثره بتشكيلة كبـــيرة من المذاهب المسرحية المختلفة ، قديمهـــا وحديثهـــا على الســـواء ، واستخدامه لعنـــاصر أجنبية فى مسرحـــه • فالأقنعـــة ، والكورس ، والحـــوار المتداخل ، والجمل المقطعة ، والمونولوجات الداخلية ... الخ لاشك انما دخلت الى مسرحه من تجارب المسرح العالمى الطويلة ، منذ المسرح اليونانى القديم ، حتى الآن ..

والظاهرة الأخـــرى التى تلفت النظر هى غلبة الحس التشكيلى عليه ، فاللحظة مجمدة فى مسرحيـــاته ، لا تنمـــو ولا تتطـــور ، وشخصياتها نمطية ، وعلى ذلك فان المسرحية

تبدو مسطحة ، تسير في خط واحد ، وتسيطر على صاحبها فكرة واحدة هي أنه ينشىء مسرحا مصريا شعبيا أصيلا .

وقبل أن نخلص الى محاولة تصنيف هـذه الأعمال ووضعها فى مكانها من استلهام المأثور الشعبى نعرض لمسرحية غربية ترجمت حديثا وقدمت على مسرحنا هذا الموسم ، هي « **جسر آرتا** » **وهـى تعتمد أيضـا على أغنية شعبية يونانية ، وتستلهم عادة شعبية مأثورة أيضا ، وعلى الرغم من ذلك فان « جـورج ثيوتكا » مؤلف المسرحية قد سلط الضـوء بقصة هذا الجسر على قضايا انسانية شغلت الانسـان من قديم ومازالت تشغله الى الآن ... وسـوف نظل تشغله فى مستقبل حياته .. انها قضايا الحرية والعدالة والمسئولية .**

ان المسرحية تحـكى قصة ذلك « الجسر » الذى أراد أبنـاء « آرتا » أن يقيموه على نهر قريتهم . فهم يبنـون الجسر طوال اليوم ، ليصبح أنقاضـا فى اليوم التالى ، وكأن قوى شريرة تتحداهم ، وتفسد عليهم عملهم :

خمسة وأربعون بنـاء .. ومن الصبيان ستون ..

مضوا يبنون على نهر آرتا جسرا ..

طيلة الأيام يبنون .. ثم يمسى بالليـل نهارا ..

انهم تعـودوا أن يضـحوا بزوجـين من الدجاج ، يذبحان لتسيل دماؤهما فوق موقع البنـاء ، تيمنا واستبشـارا بقوة البناء ، وصموده ، وهى عـادة استمرت عندهم منذ أسلافهم الأوائل . من هـذا التقليد انطلق « جورج ثيوتوكا » ، ففى مفهوم التضحية هذا تتركز خيوط الصراع ، ومنه تبدأ . ان «رئيس البنائين » مطالب لكى يرتفع جسره بأن يضحى بزوجته الطيبة التى يحبها حبا جما ، أو أن يصرف النظر عن بناء الجسر ، فهو لن تنهض له قـائمة الا بدفن الزوجـة الجميلة تحت أنقاضه . وكبير البنائين فى حيرة من أمره ، فما من سبيل للتوفيق بين بنائه للجسر ، وعدم قتله زوجته . **ان « ثيوتوكا » يصور هنا محنة الانسان** ... الانسان الذى يتصف بالحرية ، ويقف بحريته هذه فى مواجهة القدر .. ان الحرية هنـا هي بؤرة الصراع اذن ، ولذلك لن « ثيوتوكا » يقف عنـد حـد الصراع بين مايمثله الجسر ، وما تمثله الزوجة فى نفس كبير البنائين ، ولكنه يركز هذا الصراع فى محنة الانسان الذى يبحث عن حريته ، الذى يريد أن يخطط لوجوده ، ومستقبله بمطلق ارادته . ولذلك فاننا نفهم الى أى حد وصل الصراع فى نفس كبير البنائين عندما يصرخ :

الادوات .. الجير .. الملاط .

ليس الذنب ذنب أحد .. أيتهـا الروح الضائعة

هيا تعالوا بنا لننتهى .. لنتحرر .. تعالوا بنا ننجو .. لنعد بشرا من جديد .

وعندما يقول :

هيا .. هيا .. عمل .. حرية هيا طرقة أخرى أيضا

فى سبيل مشروعنا الكبير .. فى سبيل حريتنا الغالية .

ولكن هذه الحرية الجـوفاء تقضى عليها كلمات « المساعد » عندما يقول « للعجوز » المفجوعة فى ابنتها ، « للضرورة أحكام ونحن أداتها » ، وهكذا يتبدد تساؤل كبير البنائين .

« ألسنا رجالا أحرار أقوياء » ..

ألسنا شجعانا غير هيابين تجرى الفتوة فى دمائنا ..

ابسطوا الشراع .. لتحيا الحرية ..

والحقيقة اذن أنه قد فقد حريته ، وأصبحت الحرية والعدالة مجرد كلمات جوفاء لا معنى لهـا ، وذلك على الرغم من أن « ثيوتوكا » يصر على أن الانسـان حر ، مسئول عن أفعاله فالزوجة قد ذهبت الى حتفها بمحض رغبتها ، وهى تعرف مصيرها تماما ، ولكن « للضرورة أحكام ونحن أداتها » .

واذا كان « ثيوتوكا » قد اسـتلهم العـادة والأغنية الشعبية ، فقد جعل الأغنية تصاحب الحدث الدرامى أيضا ، بحيث تعد الكلمات صدى له ، وروحه النابضه .. ان « الأغنية تعرف كل شىء .. كانت هناك .. وهى الآن على كل لسان .. بالأغانى الشعبية والحواديت

والأمثال ليست مجرد كلمات تروى أو تنشر .. بل هى فى الواقع نبع لحكمة لا تنضب ، وتحتوى على حقائق تتناقلها الأزمان . » (١)
وقد استغل ثيوتوكا الأغنية ليفسر بها المأساة الانسانية ، ولعلها تبلغ روعتها فى هذا المقطع عندما يصور عازف العود ما آل اليه حال كبير البنائين بعد أن تحققت نبوءة العجوز ولعنه الجميع ، وتنكروا له ، وأنكروه ، وأنكروا ما أتاه من فعل يقشعرون منه الآن ..

من ذا الذى أشعل النار فى البستان ...
فاحترق سور الكرمة واحترق البستان ..
واحترقت أيضا الشجرتان الشقيقتان ..
الأولى احترقت وسقطت ..
والثانية احترقت وظلت قائمة ..
تلك التى احترقت وسقطت انتهت متاعبها
أما التى احترقت وظلت قائمة فالمتاعب كانت أمامها كثيرة ..

فكل من الزوجة وكبير البنائين قد قتلا .. الزوجة ماتت فعلا ، أما هو فميت حى والبطل هنا اذن هو الانسان .. الانسان الذى أقدم على التضحية ففقد حريته مما دعاه الى أن يصيح .. « تعالوا بنا ننجو .. لنعد بشرا من جديد » .

وهكذا فان النظرة العابرة لهذه الأعمال المسرحية تضع مسرحيات « أدهم الشرقاوى وياسين وبهية ، وجسر آرتا » فى خط واحد فقد استلهم مؤلفوها المأثور الشعبى مبرزين المضامين الانسانية فى ضوء القضايا المعاصرة التى تثير النقاش فى المجتمع الآن ، سواء فى مصر أو اليونان أو فى غيرهما ، مع الاعتراف بالطبع بتفاوت اتقان كل منهم لأداته التى يعبر بها . ولا يفوتنا أن نشير الى أعمال بعض كبار الكتاب الذين لم نعرض لهم لضيق المجال ، « فايزيس » لتوفيق الحكيم مثلا كانت اطارا لعرض أفكاره الفلسفية والاجتماعية وفكرة الحب والوفاء .

أما مسرحية « شفيقه ومتولى » و « حسن ونعيمه » فهى تسير فى خط واحد أيضا يتفق مع فكر مؤلفهما ، فالمضمون أو النموذج الذى تقوم عليه المسرحيات يظهر حتى يكاد يصبح فكرة أو رمزا يبنى عليه المؤلف مفاهيمه ونظرته الخاصة .

وهكذا فان حركة احياء التراث الشعبى واستلهامه ، وتطويره لا تعنى فى رأينا النكوص عن غايات التقدم ، مهما قيل بشأنها، أو كانت لما تنضج بعد النضج الكامل ، الا أن لهذه الحركة فى الواقع أثرا كبيرا من الناحية القومية والفنية . ففى احياء التراث الشعبى محافظة على كيان الأمة ، وتقاليدها التى هى أبرز مقومات شخصيتها القومية . كما أن التراث الشعبى ، ثر زاخر ، وهو نبع لا غنى عنه للأعمال الفنية سواء فى مجال الأدب أو الفنون الأخرى . ونحن اذا كنا نفتقر الى مدارس فنية متميزة بشخصيتها القومية ، وأصالتها التى تستمدها من أصالة البيئة والمجتمع التى تقف على أرضها ، انما يعود فى الحقيقة الى أننا لم نهتم بتراثنا الشعبى الى الآن الاهتمام اللائق والجدير به .





بينما كان رجل أعمى «مكافو» يتخبط فى طريقه فى (ماتاسو) أبصرته عجوز شمطاء فتظاهرت بالعطف عليه ودعته للاقامة معها فى بيتها الواقع بالقرب من سور المدينة .

الأعمى : انى أقبل دعوتك وأرغب فى الحياة معك وليس معى الا هذه الساحة وبها دجاجة وقبل أن أنصرف متسولا أوصيك بالدجاجة خيرا ، والمحافظة على ما تضعه من بيض (ولم يكدالأعمى يغادرالمنزل حتى ذبحت العجوز الفرخة والتهمتها ومضى من اليوم أكثره ، فعاد الأعمى وسأل عن دجاجته) .

العجوز : ثعلب جاء واختطفها .

الأعمى : سيعوضنى الله خيرا منها (وخرج يسعى وراء رزقه فعاد ومعه ماعز

---

(١) كثيرا ما يخطىء كتابنا ويكتبون هذا اللفظ الذى يطلق على لغة مجموعة من القبائل النيجيرية وغيرها، كما ينطقه ويكتبه الاوربيون أعنى (هوسا) وصوابه كما جاءنا فى المراجع العربية القديمة التى وضعها علماء غرب افريقية (حوسى) بألف حمالة



قصة واقعية من الأدب الشعبي باللغة السواحيلية

نقلها إلى العربية

الدكتور فؤاد حسين علي

فانتهزت خروجه من الدار وباعتها لجزار وعاد الأعمى فأخبرته أن ضبعا (كرا) افترسها فأسف منها .

وعاد ومعه جمل فدست العجوز له سما فبدت على الجمل علامات الضعف وانقاذا للجمل من الموت دعت الجزارين فنحروه ووضعوه أمام مدخل الدار ولما رجع الأعمى اصطدم بالجمل وظنه حطبا وضعته العجوز أمام المدخل فأنبها على فعلتها .)

العجوز : أرأيت حطبا له رأس وسيقان .

الأعمى : وكيف هذا ؟

العجوز : ان الحطب هو جملك ، وقد نفق الجمل ، لأن الذى وهبه لك اختار لك جملا مثخنا بالرماح .

(فتحسسه الأعمى)

الأعمى : سيعوضني الله خيرا منه .

(وخرج الأعمى الى حال سبيله، فاتجه الى القصر الملكى ، وصادف هذا اليوم أن كانت بالقصر وليمة كبرى ، وازدحم القصر بوفود

الزوار ، فلما فرغوا من الطعام ، وزع الملك الهدايا على ضيوفه ، وشاهد الأعمى جالسا عند مدخل المجاز ، فأمر باهدائه جـــارية حســـناء ، ليتزوجهـــا ، ورجا الملك الله أن يحسن جزاءه نظير عطفه على الأعمى • فلما أحضر الضرير الفتـــاة الى الدار ، أخبر العجـــوز قصتها وأنه سيتأهل بها، ورجاها العناية بها ، حتى يشترى لهـــا ثوب الزفاف وبعض الهدايا) •

العجوز : سأبذل قصارى جهدى للعنـــاية بها ، وستلمس هذه العناية عند عودتك •

الأعمى : الله يشهد • حافظى عليها من أي حيوان مفترس ، أو من رجل يبغى حيازتها ، وانى آمل ألا أفتقدها•

العجوز : لن يفترسهـــا حيـــوان ، ما لم تعتبرنى أنا ذلك الوحش الضارى كما لن يحصل عليها رجل ، مالم أسلمهـــا له بيدى ، وعند ذاك ســـأكون أخبث من ابليس اذا ما اضعت هذه الفتاة •

الأعمى : ان أحدا لا يعتقد أنك أكثر لؤما وأشد فجرا من ابليس • هـــاك الفتاة •

(تناولتهـــا العجـــوز وانصرف الأعمى الى حال سبيله)

العجوز : أيتها الفتاة انك جميلة جدا ، ولقد وعـــدت الأعـــمى أن أعنى بـــك أتريدين الزواج به الليلة ؟

الفتاة : هـــذه رغبة الملك ، وانى اريد الزواج •

العجوز : انتظرى قليلا

(وأغلقت العجوز باب الدار على الفتاة ، وتوجهت مسرعة الى شاب ثرى ، حسن البزة ، جميـــل الهندام ، اشتهر بقضاء الليالى فى صحبة الفتيات الجميلات ، كما أن عبيق ماء الورد الذى يرش بـــه منزله يعطر المدينة • وعرضت عليه الفتاة) •

الشاب : انك تسأليننى عن البقية الباقية من ميراثى عن أبى ، فمـــن هى الفتاة التى ستحضرينها لى ؟ انى أعرف جميع بنات الهوى (كاروا) فى المدينة ، ولا أريد (كاروا) أخرى ؟

العجوز : انها فتاة ليست من بنات الهوى، تمتاز على سائر فتيات المدينة ،

الشاب : من هى هذه الغيداء ؟

العجوز : انها عذراء لم يمسسها بشر •

الشاب : ما زلت محتفظـــا بجزء كبير من ميراثى •

العجوز : ان الملك أهدى هذه الغادة الجميلة بمناسبة الوليمة الكبرى ــ الى رجل يجب ألا يستحوذ عليها •

الشاب : سأدفع لك مائتى ألف (كورى) •

العجوز : ســـتكون الفتاة خير متعة لمن يقتنيها ، سيتمتع بها كل يوم ، ولن يشتهى غيرها •

الشاب : سأقترض من أصـــدقائى مالا ، لأننى أريد أن أقدم لك خمسمائة ألف (كورى) •

العجوز : هل ستحصل على المال ؟

الشاب : سأرسل لك رسلا بالمال •

العجوز : هذا جميل •

(وعادت العجوز الى الدار وجلست الى الفتاة الجميلة ، بجوار سريرها وتبادلتا الحديث)

الفتـــاة : من سيتزوجنى •• أهو الأعمى ؟

العجوز : انى أعرف شابا طويل القـامة ، جميل المحيا ، يداه ناعمتـــان ، ووجهه يشبه وجه امرأة عربية ، (شـــوا) وهو غنى ، وتفوح رائحة ماء الورد من داره ،فتعطر المدينة ، ويأكل وأهله يوميـــا لحما طيبا ، كما يمنح عبيده نساء وجميع نساء المدينة يعشـــقنه ، ويتمنين الوصول اليـــه أما بنات

الهوى (كروا) فهن على استعداد لأن يقدمن له مالا كثـــيرا ، اذا ما ســـمح لهن بزيارته . وقــد سألنى الشابعما اذا كنت أعرف فتاة جميلة شابة لكى يقترن بها.

الفتاة : هل يقطن هذا الشاب هــــذه المدينة ؟

العجوز : نعم ، ثم يا فتـــاتى الجميلة : ألا تعلمين أن هذا الأعمى فقير جدا، ولا يملك شروى نقير ، وهــــو يخرج يوميا مستجديا ؟

الفتاة : انى أعلم هذا .

العجوز : لقد رأيت الأعمى ، كمـــا رأيت كيف أنه يرتدى الأسمال ،ولعلك شــــاهدت كيف تملأ الجـروح والكدمات ساقيه وقدميه وكتفيه. انه أعمى ، يصطدم فى طريقــه بالأحجار والأشجار والجدران .

الفتاة : انى أعرف هذا .

العجوز : واذا ما حصلت على ثوب جميل، فلن يراه الأعمى ، واذا ما صففت شعرك فلن يبصره ، كما أنك اذا تحدثت اليه فلن يسمعك ، لأنه دائم التفكير ، مهموم ، مشغول بالاستجداء ، للحصول على طعامه وطعامك ، واذا بكيت ضربكقائلا لك : كيف تبكين وأنت تبصرين؟ انى فقير وأعمى ولا أبكى .. ! واذا ما رزقك الله اطفـــالا تركك قائلا : كيف أستطيع الحصـول على طعام يكفى الجميع ؟ كما انه سيرسلهؤلاء الأطفال الىالشوارع مستجدين . أتعرفين هذا ؟

(ألقت الفتاة بنفسها على الأرض باكية)

الفتاة : أمى العجوز . أرجوك . أرجوك . أرجوك . خـذينى بسرعـــة الى الشاب .

العجوز : انتظرى قليلا .

(خرجت العجوز وأحضرت لهـا مسحوقا (كاتمبيرى) ، لتتزين به جبينها ، وكحلا ــ كولى ــ لعينيها وثوبا وشالا) .

(أما الشاب فقد طاف فى أحياء المدينةمستعينا بأصدقائه ،لاعارته ما هو فى حاجة اليه من مال ، ممنيـا أولئـك الأصـــدقاء بأنه سيحصل على فتاة جميلة جدا . فاستدانمنهم ما استدان ،وأضاف الى المبـلغ مـيراثه ، ودعا بعض عبيده وأرســـل معهم المبلغ الى العجوز . كما أرسل لها أيضـــا أربعة أثواب ، وعقدين من اللؤلؤ فأخذت العجوز المـال ، وخبـأته وأعطت الفتاة ثوبا وعقدا ،وطلبت اليها التزين بهما ، لأنهما هدية من الشاب اليها ، فازدادت جمالا وأناقة)

الفتاة : ارجوك أيتها العجوز أن تسرعى بى الى هذا الشاب الجميل .

العجوز : هيا بنا .. ولما وصلتا دارالشاب احسن استقبالهما،ورجا أصدقاءه التخلص من العجوز وطردهـا . فأجابته : ستحتاج الىّ وتطلبنى، وانصرفت .

الأعمى : (وفى المساء عاد الأعمى الى الدار وقد أحضر معـــه ثوب الزفاف وطعاما ودخل غرفته)

الأعمى : بنيتى : أين أنت ؟ بنيـــتى ألا تريدين تحيتى ؟ بنيتى : هــل انت خجلى ؟ انى لا أطلب منـــك كلاما..سأجدك بالرغم من فقدان بصرى .

(ثم جلس على السرير وأخـــذ يتحسسه)

الأعمى : بنيتى : لســـت على السريـر . بنيتى : انك خجلى ، لكن سأجدك بالرغم من عماى . بنيتى : انى ضرير ، انى فقير ، لكن الله يبارك العمى ، ما لم يكونوا أشرارا .

ســتتزوجينني – حبيبتي – ولن تخــرجي معي الى الشــوارع . ستصبحين زوجي يوم العيد الكبير . سيرعاني الله ويرعاك . أي بنيتي : لا تخجلي .. وتعالي الى .
بنيتي : أتريدين أن أبحث عنك حتى أجدك) . بنيتي ساقف . وسأسير الى جوار جدران الغرفة متحسسا ، علني أجدك . بنيتي : لم أجدك .. انك قد خرجت .. سأتجه الى ردهة الدار حيث يقطن آخرون .. وسأسألهم عنك .
لقد حضرت صباحا ، ومعي فتاة أهدانيها الملك ، ثم انصرفت ، لأشتري لها ثوب الزفاف ، وقد عدت ومعي الثوب ، فلم أجدها هل منكم من يستطيع اخباري عن مصيرها ؟

شخص لا اعرف .

ثان : ان الفتاة قد خرجت .

ثالث : لقد حضر اليها شــخص وتحدث معها .

الأعمى : أيستطيع أحد أن يعطيني عصــا غليظة ؟

شيخ خذ العصا .. لكن حذار أن تساق الى القاضي ، فربما يكون خشب العصا أصلب من عظــام العجوز الشمطاء .

الأعمى : حسنا (وأخذ العصا) الآن ستقع مشاجرة .

الشيخ : حذار من المثول أمام القاضي .

الأعمى : هذه مسألة لا تدخل في اختصاص القاضي ، بل هي من اختصــاص الله .

(وتوجه الأعمى تجاه العجوز)

العجوز : ما سبب تأخيرك حتى الآن ؟

الأعمى : أين فتاتي الحسناء ؟

العجوز : ويلاه من هذه الفتاة .. انهــا ليست على خلق . انها احــدى بنات الهوى (كاروا)

الأعمى : (يغلق الباب خلفه) أين فتاتي الحسناء ؟

العجوز : هذه الفتاة الساقطة المتخــذة لها عشيقا (فاكا) قد حضر اليهـــا بعد ذهابك ، ورغبت في الدخول معه الى غرفتك .

الأعمى : (ثائرا) أين فتاتي الحسناء ؟

العجوز : (صائحة) كيف أستطيع رعاية فتاة ســاقطة ؟ لقد جاء عشيقها يضربني .. وأخذها وانصرف .

الأعمى : (يرفع العصا ويلوح بها للعجوز) أين فتاتي الحسناء ؟

العجوز : (ارتمت على الارض صارخة) هذه الفتاة الســـاقطة التي قذفتني باقبح السباب ، ثم استولت على نقودي ، وعجزت عن احتجازهــا بالبيت .

(وأراد الأعمى أن يهوى عليهــا بالعصا فوقعت من شــدة الخوف

الأعمى : (أوقف ضربها وقرر الا يقربها) انك تقولين : ان حيوانا لن يستطيع ان يحصل عليها ، هل نظرت الى كحيوان ؟ انك حيوان ، لقـــد قلت : ان رجلا لن يأخذ هـــذه الفتاة قوة واقتدارا .. اللهم الا برضاك ، فاعطيت الفتاة لرجل . لقد ذكرت أنك أخبث من ابليس لو ضاعت هذه الفتاة ، انك أخبث من ابليس حقا ويقينا ، لكن الله يعلم ويرى اذا كنت حقا أخبث من ابليس . بسرقة دجاجة بدا شر العجوز ، وبموت أناس كثــيرين سينتهي .. ما لم يحل الله دون هــذا . انتظري ســأرى : ما اذا كان الله يراني أم لا ، ســـأقفل الطريق في وجهك .

(وخرج الأعمى بعــد أن أغلق الباب خلفه) .

العجوز : (صائحة) خرج الأعمى متوجها الى الملك .

الأعمى : مولاى . مولاى . مولاى . أرجو أن تعيرنى عشرة رجال أشدا .

الملك : لماذا تريد العشرة الرجال الاقوياء؟ أتريد أن تضع سقفا جديدا على البيت ؟

الأعمى : لا أريد أن أضع سقفا ، ان الأمر ليس أمرى ، بل أمـــر الله الذى أعطانى عجوزا شمطاء أخبث من ابليس .

الملك : هاك الرجال العشرة الاشداء .

(فتوجه بهم الاعمى الى شـــيخ الجزارين (سركى فوا)

الأعمى : يا شـــيخ الجزارين هل لك أن تعيرنى عشرة حبال قوية (كيرى) من تلك التى يستخدمها الجزارون فى ربط الثيران عند ذبحها ؟

شيخ الجزارين : ماذا تريد أن تفعل بهذه الحبال؟ أتريد صيد أسد ؟

الأعمى : كلا ، لقد أعطـــانى الله عجوزا شمطاء . أخبث من ابليس ، وقد أعارنى الملك عشرة رجال أشداء

شيخ الجزارين : هاك الحبال .

الأعمى : هلموا أيها الرجال الاشداء .. الى بيت العجوز الشـــمطاء ، واذا ما اتيناها فشدوا وثاقها بالحبال ، وأوسعوها ضربا ، ووكزا وركزا ، ولكما ، ورفصا .

العجوز : ويلاه ويلاه لقد جرت دمائى حتى غطت الأرض .

الأعمى : سنرى : هل فارق الشر العجوز أم أنه ما زال يلازمها . ان الله يريد أن تلقى العجـــوز جزاء ما اقترفت يداها .

(ثم انصرف الرجال بحبالهم وبقى الأعمى بالمـــنزل ، فأوقد نارا ، ووضع عليها فلفلا ثم خرج بعد أن أغلق الباب على العجوز) .

العجوز : ان دخان النار المشبع برائحـــة الفلفل يكاد يخنقنى .. ويلى .. ويلى .. ويلى .. عبثا انى أجرى هنا وهناك ، وعبثا أجد مخرجا .

(خارت قوى العجوز فسقطت على الأرض ففتح الاعمى الباب)

الأعمى : ان الله لا يريد لك الموت الآن .

العجوز : ان الدخان أخذ يتسرب خـــارج البيت ، لقد نجوت من الموت .

الأعمى : والآن ســـاستدعى لهـا حلاقا (جنسم) .

الحلاق : ماذا تريدنى أن أصنع ؟

الأعمى : احلق شعر العجوز ،دون الاستعانة بالماء .

الحلاق : قد فرغت من مهمتى .

الأعمى : خذى هـذا الطوق (من الحـديد الصلب) المكسو بندف القطـن (اوشيكا) والآن ساحملك فوق الطوق (مكا) حملا وهو هـذا الحجر الثقيل ، وتجولى فى البلاد وتاجرى .

العجوز : لقد طفت بهـذا الحجـر سـبعة شهور .

الأعمى : ألقى الحجر والطوق ، لقد سرت. الله هو الذى وضع هذا الحجر فى طريقك ، والآن فقد ثارت لنفسى ولا صلة لى بك ، ويسير كل منا فى طريقه .

العجوز : أيها الأعمى يقينا انك مجنون . (وسارعت العجوز الى دارهـــا لتطمئن على ما لها ومن ثم توجهت الى السوق للاتجار)

ابليس : أيتها العجوز ماذا وقع بينك وبين الأعمى ؟

العجوز : لا تسخرن منى ، انى أقوى منك بأسا وأعظم خطرا .

ابليس : انك اقل شـــأنا منى يا عجوز ماتوسا . انك لا تعرفيننى جيدا

العجوز : كيف لا أعرفك ؟ انك ابليس .. وبالرغـــم من ذلك لم يصـــبك ما أصابنى .. ولو حل بك بعض ما حل بى لخارت قواك .

ابليس : ماذا صنعت من خوارق ؟

العجوز : انى لا اذكر كل الذى صنعت ، لـكنى أعرف جيـدا أننى فرقت جيدا بين احدى عشرة ألف أسرة فافترق كل زوج عن زوجه واشتدت الجفوة بينهما • كما أنى فرقت بين الفى حبيب وحبيبة ، وقد ازدادت العداوة بينهمـا ، حتى ان أحدا لا يفكر فى العودة الى الآخر ،لكى يتصافحا ويتزوجا وينجبا اطفالا•

ابليس : هذا طيب جدا يا عجوزى •• لكن بالرغم من ذلك فانا أقدر منك على الشر ، وســأقوم الآن بدور فى الســوق تعجزين عن الاتيــان بمثله •

العجوز : انك ابليس •• وأعــلم أنـك تستطيع أن تفعل شيئا ••وشيئا خطيرا ، لكن لا أعلم اذا كان فى مقدورى أن آتى بمثله ، أو أجوده عنك ، فاتفوق عليك ، وذلك لأنه لم يسبق لك أن قيدك عشرة رجال اشداء ، وشدوا وثاقك بحبـال قوية جدا ثم قضيت وقتا فى دار يملؤها دخـان الفلفل ، وحملت حجرا ثقيلا على طوق من الحديد • سأرى ماذا تصنع أنت • (وأخذت العجوز سلالها وعادت الى دارها)

ابليس : سأطوف بالسوق وأجوب ارجاءه، متلصصا على تجار «الكولا» فيما يتحدثون ، وأسترق السـمع الى تجار الملابس ، وتجــار الجلود ، وغيرهم من سكان المدن ، كمــا سأستمع الى قصــص وأخبــار الوثنيين (مجوسو) الذين أقبلوا على السوق مع نســائهم لشراء الخشب والضأن ، وقد استمعت الى الكثيرين وخرجت بنتيجــة ، وهى: ان بعضهم يقدح فى الآخرين ومنهم من يغتاب زملاءه كمـا أن من هؤلاء التجار من يذكر الآخرين بالحسنى ، والآن سأوقع بينهم ، وأفسد العلاقات القائمة، والآن قد أقبل هذا التاجر الشــهير الذى تروح قوافله وتغــدو محملة بالبضائع ســأخبره : كيف أن الناس يتهمونه بالنفاق ، وكيف أن هــذا المنافق حقا يوقع بين التجـار الذين لا يكسـب منهم كثيرا ، وبين الآخرين ، ولا يكاد المنافق يسمع مقالة ابليس التى دسها عليه ، حتى استل سـيفه (توكالى) وسار فى الســوق متحديا القوم ومن ذا الذى يجرؤ ويقول له : انه منافق ؟

رجـل : (يصيح) انت منــافق وليعلم الجميع هذا •

التاجـر : ويلك (وضربه بســيفه وقتله فتصايح القوم فى الســوق بين مؤيد ومعارض) •

معارض : ان المنــافق قد جردنا أولا من اموالنـا ، واليــوم يجردنا من أرواحنا •

(تجمهر رجال وقتلوا التاجــر ففرح لمصرعه كثيرون)

مؤيـد : لستم خيرا منه ،ـ فمنكم الغشاش والنصاب ، والزانى بامرأة غيره (أيده كثيرون والتحموا بخصومهم وقتل ما يقرب من ١٢٠٠ قتيـل واستمرت المجازر حتى حضر جنود (دوجارى) الملك وأعادوا الأمن الى نصابه)

ابليس : انظرى أيتها العجوز الشـمطاء ، تعالى معى ، لأريك ماذا صنعت فى يوم واحد ••• هــا هى الســلال ، والأثواب ، والكولا، والبن ، والأحذية ، والدقيــق ، والخيط ، واللحم المقدد ، ومئات القتـلى ، وجنود الملك يروحون ويغدون بين البضـائع المبعثرة ، وجثث القتـلى فوق أرض ملطخة

بالدماء . لقد انجزت كل هذا في يوم واحد .

العجوز : (متأملة السوق) ان عدد القتلى لم يتجاوز ١٢٠٠ قتيل كما أرى سوقا خاوية خالية .

ابليس : لقد انجزت القتل والتخريب في يوم واحد .

العجوز : (في احتقار) هذا كل شيء ؟ . وبهذا تريد أن تدعي أنك أقدر مني ؟ انصرف يا ابليس عد الى منزلك .. وتعال غدا مساء لأريك صنع العجوز .

وفي اليوم التالي خرجت العجوز واشترت مائة ثمرة من ثمار «الكولا» الجيدة، واناء من ماء الورد (وردى) وحفنة من العطور . وأخذت العجوز ٥٠ ثمرة من الكولا والعطور وقصدت الى دار (سركي) حيث قد تزوج منذ زمن قريب عروسا فتية ، مضرب الأمثال جمالا . نعم ان الملك قد أصبح شيخا ، الا أنه ما زال الملك العظيم وقد اقترن بفتاة في مقتبل العمر ، مضرب الأمثال في الجمال ، فأحبها الملك ، وأصبحت هي حديث القوم ، لأن الملك يفضلها على سائر أزواجه. فدخلت العجوز على العروس وقبلت الأرض أمامها . ثم أخذت تمعن النظر في الملكة وقالت : الآن أفهم سر أحاديث الآخرين .

الملكة : (متأملة الشمطاء) ماذا يقولون في ؟

العجوز : انك جميلة جدا .

الملكة : ايه أيتها العجوز .. هنا لا يتفوه الانسان بمثل هذه العبارات . سأهديك شالا . قولي لي : ما الجديد في المدينة ؟ ثم انصرفي.. انك في القصر الملكي .

العجوز : (متأملة الملكة الحسناء) لقد قال ذلك . قال : ستذهبين الى بيت رجل كهل ، يعني الملك وقال أيضا ستشاهدين الملكة الشابة الحسناء ، التي تفوق نساء المدينة حسنا وبهاء .

الملكة : (مقاطعة) قصي علي شيئا جديدا

العجوز : هاك خمسين ثمرة من الكولاوبعض العطور ، ماذا يستطيع أن يرسل لك غير هذه الهدية المتواضعة ؟ ان لديك كل شيء . واذا أرسل لك خواتم من ذهب فسيراها الملك .

الملكة : من أرسل هذه الهدية الى ؟ كيف يجرؤ شخص ويرسل هذه الى قصري ؟

العجوز : رجل واحد في المدينة، ولن يجرؤ غيره على ارسال ثمرة كولاواحدة في هذا القصر الذى حدد فيه الملك الكهل اقامتك .

الملكة : من أرسلك الى هنا ؟

العجوز : ان الذى أرسلني الى هنا هو ابن يريما ..

الملكة : ألا يخشى ابن يريما ان يرسل هذه الهدية الى أحب الزوجات الى الملك ؟

العجوز : اذا هاجم مائة أسد ابن يريما فلن يخشاها . واذا هاجمه مائة فيل فلن يخافها،فكيف يخاف ابن‌يريما رجلا كهلا ؟

الملكة : ماذا يعتقد ابن يريما ؟

العجوز : لا يفكر ابن يريما في (سلم) ابن يريما لا يفكر الا فيك . اذكريه عندما تسمعين انه توجه الى ميدان القتال ، وفكرى فيه عندما يأتيك خبر استشهاده في القتال .

الملكة : هل سيتوجه ابن يريما قريبا الى الميدان ؟

العجوز : انه يريد أن‌يتوجه الى القتال غدا على ألا يعود

الملكة : على ألا يعود ؟

العجوز : ان ابن يريما لا يريد العودة الى هذه المدينة ، التى حدد فيها الملك الكهل اقامتك . ان ابن يريما يفضل الموت .

الملكة : أيريد أن يموت فى الحرب ؟ (ثم بكت) قولى أيتها العجوز .. كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

العجوز : هذه مسالة صعبة .

الملكة : أيتها العجوز يجب ألا يموت ابن يريما فى الحرب . أيتها العجوز : اذا رغبت الى الملك شيئا أطاعنى . قولى لى : كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

العجوز : أيتها الملكة الجميلة الشابة : توجهى الى الملك ، وقولى له : انك علمت أن أمك مريضة واستسمحيه الذهاب اليها ، لزيارتها ، وأنك ستعودين قبل أن يرخى الليل سدوله . فاذا ما سمح لك الملك، فأسرعى وتعالى الى فى منزلى الصغير ، الواقع عند سور المدينة.

الملكة : سأعمل بنصيحتك ، وسأتوجه الآن الى الملك ، ومن ثم سأحضر الى منزلك .

العجوز : تعالى الى ، وفى الليل سأذهب الى ابن يريما وأخبره أنك عندى .

الملكة : هاك طرحة وثوبا (وانصرفت العجوز) .

(أما الملكة فقد أخذت الكولا ومحرمة ، ووضعت فيها أربعا من ثمار الكولا وقالت: ان ابن يريما شاب جميل : ثم وضعت أربعا أخرى فى محرمة ثانية وقالت : الملك كهل : ووضعت أربعا أخرى فى محرمة وقالت : لقد قال ابن يريما : انى أجمل امرأة بين النساء فى المدينة ثم وضعت أربعا أخرى فى محرمة وقالت : ان ابن يريما يجب ألا يذهب الى الحرب مرة أخرى . ووضعت أربعا أخرى فى محرمة وقالت سأرجو ابن يريما ألا يذهب الى الحرب ، وأخيرا ... وضعت باقى الثمار فى محرمة وقالت : الآن اذهب الى ابن يريما وسأركع أمامه راجية ، وقد حان الوقت لكى أتجمل ، والآن أعرف لمن أتجمل .

وخلعت الملكة ثوبها ، وارتدت ثوبا جميلا ،وفوقه آخر قديم ،وخرجت من البيت الى حيث يوجد الملك ، وأخبرت عبدا أن يتوجه الى الملك ويخبره أن الملكة تود مقابلته .

العبد : ان ميعاد المقابلة لم يحن بعد ، لأن كثيرين من وجوه المدينة قد حضروا لتحية الملك .

الملكة : ويحك أيها العبد .. اذهب الى الملك أو سأذهب أنا اليه وأرجوه أن يجلدك . توجه الى الملك وأخبره أن امرأته الشابة تريد أن تتحدث اليه فى أمر هام .. انها تخشى موتا .. اذهب .

(ذهب العبد الى قاعة الاجتماعات الملكية حيث كان يجلس الملك وحوله أعيان مملكته. فركع العبد أمام الملك)

العبد : مولاى . مولاى . مولاى .

الملك : ماذا وراءك ؟

العبد : ان الملكة الشابة تريد مقابلتك . انها تخشى موتا .

الملك : (وقف وخرج)

الأعيان : لقد أصبح الملك كهلا .. ان أية

(تشيروما) امرأة تستطيع أن تستحوذ عليه

محافظ المدينة: (جالاديما) ان الملك قد أصبح كهلا .

الملك : ماذا تريدين ؟

(الملكة تركع أمام الملك باكية .. وتنادى : مولاى . مولاى . مولاى (سركى . سركى : سركى) .

الملك : انك تبكين وترتدين ملابس قديمة ألم أقدم لك كثيرا من الثياب الفاخرة الجديدة ؟

الملكة : (باكية . صارخة) مولاى . مولاى . مولاى .

الملك : (انحنى عليها أخذ بيدها وأوقفها) ماذا ؟

الملكة : بكت وقالت : لن أموت أولا . يموت الانسان ثم يتبعه الآخر أيضا .

الملك : ماذا ؟

الملكة : (تنتحب) اسمح لى أن أتوجه الى أمى حالا ، لقد بلغنى أنها مريضة وسأعود الليلة الى هنا .

الملك : هل أمك مريضة منذ زمن بعيد ؟

الملكة : (بكت) لا . أتسمح لى بالذهاب؟

الملك : اذهبى .

(انصرفت الملكة وتوجهت الى بيت العجوز الشمطاء)

العجوز : لماذا ترتدين هذه الثياب القديمة؟

الملكة : دعينى .. احضرى لى ابن يريما وبسرعة .

العجوز : ان الصياد أشعل نارا فى الغابة، وسيحملها الهواء الى مختلف الجهات ، وستأتى النيران على الضياع والصوامع .

(وتوجهت العجوز الى منزل ابن يريما فوجدته جالسا وأمامه عبيده يثقفون السيوف والخناجر والرماح فركعت أمامه) .

ابن يريما : ماذا وراءك ؟

العجوز : ان ابن يريما لا يخشى الحصول على الشبل من اللبؤة .

ابن يريما : ما المسألة ؟

العجوز : ان الذى تسر لسماعه آذان لا ضرورة لاستماع ثمان اليه .

ابن يريما : انصرفوا أيها العبيد (ولما خرجوا) ما الموضوع ؟

العجوز : (بسطت طرحتها وبها خمسون ثمرة الكولا ، ثم قدمت كذلك اناء الورد) هذه هدية امرأة شابة .

ابن يريما : ماذا تعنين ؟

العجوز : على أن أخبرك ألا تتوجه الى الحرب يجب ألا تموت . اذا مات انسان يموت الآخر ،لأن الثانى لايستطيع الحياة بغير الأول .

ابن يريما : (وقف) من هى المرأة الشابة التى لا تجد فى زوجها ما يغنيها؟

العجوز : ان المرأة الشابة تطل دائما من فوق الجدران اذا ما خرجت للقتال وهى لا تنام – طالما انت فى فى الميدان – وتظل يقظة طوال الليل ، مترقبة عودتك – من فوق الجدران – حتى تعود من الحرب، وعندئذ فقط يغمض جفناها ليلا، وتدب اليها الحياة ثانية .

ابن يريما : أيتها الشمطاء حدثينى عن هذه الشابة من هى ؟

العجوز : انها أجمل شابة فى المدينة .. الا انها تقيم بين أرجل الأسد ، والشجاع فقط هو الذى يستطيع مشاهدتها وتحيتها .

ابن يريما : (استل سيفه) أيتها العجوز من هى الغادة ؟

العجوز : الملكة الفاتنة .

ابن يريما : أهى الملكة الشابة ؟ (ثم أغمد سيفه) : أين الملكة الفاتنة ؟

العجوز : انها فى دارى

ابن يريما : سيرى أمامى (اصطحب معه أحد رجال حرس أبيه) .. وأرشدينى الى الطريق (ولما بلغا الدار دخل ابن يريما من الباب . فشاهد ابن يريما الغادة الحسناء واقفة الى جانب المخدع فى أبهى الحلل وأجملها ، وأغلقت العجوز باب غرفتها وقضى ابن يريما مع الملكة زمنا ، وظل الحارس واقفا خارج باب الدار الذى كان مفتوحا) .

العجوز : (خرجت مسرعة ، مخترقة شوارع المدينة ، حتى بلغت الحى

الملكى ، وكان الأعيان قد حضروا لتحية الملك ، وقدم لهم طعام الافطار ، وتوجه الملك الى القاعات الخلفيه وحيدا ، فجرت العجوز فى المجـــازات ، ودخلت القاعة التى فيهـــا الملك ، وركعت أمـــــامه وصاحت : هل تقتلنى لهـــــذا الخبر ؟

الملك : لماذا أقتلك ؟

العجوز : (تصرخ) ستقتلنى لأن غـيرى يخدعك ٠

الملك : ماذا وراءك ؟

العجوز : (تبــكى) ما ذنبى اذا كان ابن يريما لا يحترمك ؟

الملك : كيف لا يحترمنى ؟

العجوز : (تبكى) أليس فى استطاعة ابن يريمـــا أن يســطو على أعــراض الآخرين ؟ هل من الضرورى أن يدعو ابن يريما هذه المرأة الجميلة ٠٠ والتى لها فى قلب الملك مكانة ممتازة ليضعها الى جانب الزوجة الأولى ؟

الملك : أيتهـــا الشمطاء : اصدقينى ٠٠ وقولى لى : أين شاهدت ابن يريما مع زوجى الفاتنة ؟

العجوز : انهما فى بيتى ٠

الملك : (صارخا) انك تكذبين

العجوز : انظر لقد شاب قرناى، ولاأستطيع أن أكذب ، انهما يجلسان الآنعلى سريرى وفى بيتى ٠

الملك : سأرسل معك رسولا ليرى بعينى رأسه (ونادى الملك رجلا وكلفه الذهاب مع العجوز ليتحقق من أن ابن يريما فى بيتها مع زوج الملك الشابة الفاتنة

أخذ الرسول خنجرا وتوجه مــع العجوز الى بيتها الصغير القائم الى جوار سور المدينة وعلى بابه يقوم حارس ابن يريما٠ ففتح الرسول باب الغرفة، ودخلها٠٠ فشاهدكلا مشغولا بصاحبه ، حتى انهمـــا لم يبصرا رسول الملك الذى استل خنجره واغمده فى ظهر ابن يريما فاندفع الدم وسال على الملاة التى صرخت ٠

ابن يريما : (يحتضر ويلفظ أنفاسه الأخيرة) أه ٠٠ انه موت حسيس ٠

أما العجوز فانها كانت تقفخارج الدار مع حارس ابن يريما الذى سمع صــوت ابن يريمـــا يتأوه ويقــول : « انه موت حسيس » فدخـــل مسرعا الى البيت وطعن رسول الملك فخر مضرجا بدمائه٠

العجوز : الأن ســـيحمل الريح النيران الى مختلف أنحاء المدينة فتأتى ألسنة اللهب على المزارع والصــوامع ٠ (ولمـا بلغت منزل يريما صرخت فى وجهـــه) : لمـــاذا لم تسرج حصانك يايريما ؟

ياريما : أيتها العجوز الشمطاء لماذا اسرج حصانى ؟

العجوز : أتريد أن تنزل الى القتال راجـلا كأحد الجنود ؟

ياريما : من اشعل نيران الحرب ؟

العجوز : اذا أراد الملك أن ينقض على مدينة أجنبيـــة كنت انت فى مقـــدمة المقاتلين والآن ــ وقــد أمر الملك بقتل ابنــك ــ تبقى على حصيرك مضطجعا (فقفز ياريما من مكانه) أليس ابنك هو وحيدك ؟

ياريما : أسرجوا الحصــــان ٠٠ أسرجــوا الحصان ٠

العجوز : (وانصرفت العجوز قائلة : الآن يزيد الهواء النـــار اشستعالا ٠٠ وســـتأتى على المزارع والصوامع وكل أخضر ويابس فى المدينة ٠٠ ومن ثم توجهـــت الى قصر الملك صارخة : ملك ٠ ملك ٠ ملك ٠ اسرج حصانك

الملك : ماذا جرى ؟

(صارخة) كنت ملكا ، أما اليوم فلست ملكا . ان ياريما أمر بقتل رسـولك .. انه يمتطى صهوة جواده ويجوس خلال المدينة مع فرسانه .

الملك : اسرجوا حصانى .. اسرجوا حصانى

العجوز : أعدوا قبرا للملك . أعدوا قبرا

(وجرت العجوز صائحة : سأزيد النار اشتعالا.. سأطعمها حطبا وعشبا يابسا) وجرت .. ثم جرت .. حتى بلغت مأوى المتسولين واللصوص فنادتهم قائلة : اذا ما اقتتل كبار الوحوش ، افترست الديدان جثثهم .

المتسولون واللصوص : ماذا جرى ؟

العجوز : ألا تسمعون قرع طبول الحرب.. ووقع سنابك الخيل ؟ لقد أعلن كل من الملك وياريما الحرب على الآخر وجميع الرجال فى الطرق.

المتسولون واللصوص : لسنا هنا لنحارب . ليقاتل الآخرون . فماذا نصنع ؟

العجوز : ان جميع الرجال فى الشوارع.. ولا من حارس للمنازل . توجهوا الى هناك .. وأحرقوا المنازل بعد أن تخلوها من الملابس واللآلىء والفضة والذهب .

المتسولون واللصوص : ـ هذا هو الصواب وسنصنعه .

العجوز : الآن تستطيعون الحصول على ما تريدون . ان جميع الرجال فى الشوارع . (وهرول المتسولون واللصوص بينما كان الرجال الرجال يسيرون فى الشوارع مدججين بالسلاح يقرعون الطبول والفرسان يهمزون الخيول)

ياريما : (جمع فرسانه واتجهوا الى الحى الملكى ، كما جمع الملك فرسانه واتجهوا الى دار ياريما) لقد قتلت وحيدى .

الملك : (صارخا) ان ابنك قد خاننى مع امرأتى الجميلة .

(وبرز الملك ليريما شاهرا سيفه (توكابى) فأصاب كل منهما خصمه ، وسقطا ميتين من فوق حصانيهما .. فصرخ أنصار الملك ، وصاح أنصار ياريما ، واختلط الحابل بالنابل فى حرب دامية ، مستخدمين الرماح والسهام والأحجار وغيرها ، وهربت النساء الى البيوت يخفين الأطفال ، كما اختفت الفتيات فى الصوامع . أما المتسولون واللصوص فقد أخذوا يعيثون فى البيوت فسادا ، فأحرقوا ما أحرقوا ، ونهبوا مانهبوا،

وعلى باب المدينة وقفت العجوز الشمطاء ترقص : ان العجوزه تغنى صائحة . منذ شبابى لم أرقص منذ شبابى لم أغن . ابليس تعال وانظر ماذا تستطيع العجوز فعله. ابليس : ألم أتفوق عليك ؟

(رأى ابليس كل هذا)

وخشى ابليس دهاء العجوز ومكرها.. ونزل من فوق السور، وغاص فى أعماق الأرض ، وغاب عن عينى العجوز .

وغابت الشمس .

دكتور فؤاد حسنين على



ان المـادة الفولكلورية ذات طبيعـة محلية تختـلف مكوناتهـا من بيئـة الى بيئـة وفق ظروفها الحضارية والثقافية · ومن جهة أخرى فالمادة الفولكلورية ذات طبيعة متشابكة تلتحم عناصرها فى نسيج حى متكامل من المتعذر عزل أجزاء منها لدراستها على حدة · فهى ليست مترابطة فحسب بل انهـا متداخلة تضيف عناصر الى العنـاصر الاخرى وتفسرها بحيث يصعب تمييز كل على حدة ، كما أنها تحتـاج الى مهاد من المعلومات عن ظروفها الجغرافيـة والاجتماعية والتاريخية ·

نسلم اذن بأن تصنيف المادة الفولكلورية فى مثل هـذه الظروف مسألة فيهـا بعض التعسف الذى سـنضطر الى قبوله لاغراض التنظيم والدراسة ·

ولقد اختلفت مدارس الفولكلور حول موضوعه، منها ما قصره على الأدب الشعبى وبعضها حدده فى الحكايات الخرافية والأساطير ، وعلى النقيض مضت بعضها تضم طرائق الحياة الشـعبية ووجوه نشاط الناس الثقافية والحضارية ضمن اطاره الى أن تم التقدم الذى حدث فى السنوات الاخيرة واتسع مجـال الرؤية وأخذ علم الفولكلور يحدد لنفسه موضوعه ومنـاهجه · فاتجه كثير من علمـاء الفولـكلور (على طول جبهة تمتـد بين بلاد البلطيق والبـلاد الاسكندنافية وايرلندا) الى القول بأن ميدان الفولكلور هو تلك الفنون التى تمتاز بعراقتها وتناقلها عن طريق التقليد والمحاكاة أو النقل الشفاهى ، وهى غالبا مجهولة المؤلف ، وتمتاز بأنها تصور سلوك الشعب النفسى والاجتماعى ونزوعه الى التعبير عن نفسه وأشواق روحه·



وتقاليده ومعتقداته ولا بد من الاهتمام بسائر الحقائق الأخرى عن الحياة الانسانية .

واذا كان أولئك العلماء قد حددوا مجال الفولكلور فى ذلك الاطار ، فهم قد فعلوا ذلك حتى يأخذ استواءه كعلم ذى ميدان محدد ، ولكنهم يؤكدون ارتباطه بعلوم الاجتماع والانثروبولوجيا والاثنولوجيا وتاريخ ما قبل التاريخ وتاريخ الحضارة . والفولكلور بهذا ليس فريدا فمثاله مثل سائر العلوم ، كل منها له ميدانه المحدد ولكنه يرتبط بعلوم أخرى تشكل معه دائرة واسعة تتبادل فيها الاستفادة من نتائج بعضها البعض ، فمثلا علم الطبيعة يرتبط بالرياضيات والكيمياء رغم أن لكل منها ميدانه المعلوم .

اذن فالمادة التى نتولى جمعها هى تلك التى تتعلق بالابداع الشعبى والتى تحقق قيما جمالية من وجهة النظر الشعبية ، واضعين فى الاعتبار المعتقدات والعادات والتقاليد الشعبية باعتبارها تصويرا لنزوع الروح الشعبية الى اقتحام أسرار الكون والنفاذ الى ماوراء الظواهر المألوفة متضمنة حكمة الاجيال ومحصلة خبرتها . كما أنها الاطار الطقوسى الذى يوضح ويفسر لنا شتى ألوان الابداع الشعبى التى هى جزء منه وتعبير عنه .

واذا اتفقنا على المادة التى تجمع فعلينا أن نبدأ محاولتنا لتصنيفها واضعين فى اعتبارنا أن يحقق ذلك التصنيف جملة اشتراطات :

١ ـ موافقة التصنيف لظروف المادة الفولكلورية المصرية .

٢ ـ مراعاة اطراد نمو المادة المجموعة .

٣ ـ سهولة العمل بالتصنيف وسرعة الاهتداء الى النصوص المطلوبة .

والشرطان الاول والثـــانى محكمهما العمل بالتصنيف ، أما الشرط الثالث فينقلنـــا الى الارشيف • فنظرا لتعـــدد اشـــكال المادة الفولكلورية ، تتعدد بالتالى أشـكال تسجيل ورصد تلك المـادة فهنـــاك الأشرطة والافلام والصور الفوتوغرافية ثم نماذج الصـناعات والأشغال اليدوية الشـعبية الى آخر اشـكال ذلك التسجيل والرصد ، مما سيجعلنا نكتفى ببطاقات تنوب عن تلك المواد لتيسير التعامل معها وسرعة الاهتداء الى المطلوب • ثم ترتب تلك البطـــاقات وفق التصنيف المطروح • ولمزيد من سهولة الاستفادة بتلك البطاقات •

نرى أن ترتيب بطاقات الأرشيف فى ثلاثة فهارس :

الفهرس الأول : ترتب فيه البطاقات وفق التصنيف النوعى •

ويذكر فى بطاقة ذلك الفهرس البيـانات التالية :

١ ـ النوع العام للنص (أدب شعبى مثلا)

٢ ـ النوع الخاص للنص (حكاية مثلا)

٣ ـ رقم التسجيل والجزء الموجود عليـه النص وتاريخ التسـجيل (شريط رقم ٢٠٠ فقرة ١٠ فى ١ـ٣ـ١٩٦٧ مثلا)

٤ ـ راوى النص (فلان)

٥ ـ اقليم الراوى (الشرقية مثلا)

٦ ـ رقم التدوين وتقرير البـــاحث عنه (الملف رقم ٩٠)

٧ ـ موجز للأفكار الأسـاسـية فى النص وبدايته ونهايته •

الفهرس الثانى : وترتب فيه البطـــاقات ترتيبا اقليميا وفق محافظـــات الجمهـــورية والبطاقات فى هذا الفهرس صـــورة من نفس بطاقة الفهرس الاول النوعى عليهــــا نفس البيانات مع صعود الفقرة الخاصـــة بالاقليم لتكون هى الاولى •

الفهرس الثالث : وترتب فيه البطـــاقات حسب الراوى حتى يسهل الاهتداء الى ما رواه كل راو على حدة ثم يتتـــابع ترتيب الرواة ترتيبا أبجديا •

والبطاقة فى هذا الفهرس أيضا صورة من نفس بطاقة الفهرس الأول النوعى عليها نفس البيانات مع صعود الفقرة الخاصة باسم الراوى لتكون هى الاولى •

وقبل أن ننتقل من فكرة البطاقات لنسرد التصنيف المقترح ـ نود أن نوضح مصـــير المواد الاصلية التى تشير اليها هذه البطاقات وهذه المواد يمكن حصرها كالتالى :

١ ـ تحف ومجسمات ونماذج •

٢ ـ تسجيلات صوتية •

٣ ـ صور وأفلام •

٤ ـ مدونات الباحث وتقاريره •

وهذه المواد مكانها فى مكتبة سنطلق عليها « مكتبة التسجيلات » • وتجهز هذه المـكتبة بشكل يصون محتوياتها من عوامل التلف كأن يكيف هواؤها وغـــير ذلك من تجهيزات • وتوضع هذه الوثائق ، كل مجموعة على حدة مرقمة وفق تسلسـل ورودها • ذلك عدا مجموعة التحف والنمـــاذج والمجســمات التى يمـكن تجميعها فى متحف مستقل حيث تنسق النمـاذج وفق أصول العرض المتحفى على أن ترقم ليمـكن نقـل الترقيم الى بطـاقة النموذج ويسهل الاهتداء اليه •

التصنيف النوعى :

(أ) المعتقدات :

١ ـ الاعتقاد فى الكائنات العلوية والسفلية وتشمل :

الاعتقاد فى ١ ـ الجن ٢ ـ العفـــاريت ٣ ـ المردة ٤ ـ الهواتف ٥ ـ الملائكة ٦ ـ أرواح الموتى ٧ ـ أرواح الأشـياء (مثل النبـاتات والأماكن) مع أحوال تلك الكائنات : تشكلاتها وتقمصاتها ، حياتها (ماذا تأكل وأين تسكن) تعاملها مع الانســـان (كيف تحل به وكيف تخرج منه) •

٢ ـ طقوس الدخول والخروج :

ونعنى بها المراسيم الاحتيـــاطات الواجب اتباعها عند دخول مكان أو الانتقـال الى طور جديد من أطوار الحياة • وبالمثل ما يتبع عنـد الخروج من تلك الاماكن والاطوار فمثلا عنـد دخول العروس الى منزل الزوجية تتبع بعض

الاقاليم اجراءات معينة • وعند سقوط «أسنان اللبن » عند الطفل ، والختـــان تتبع مراسيم وطقـــوس تشـــير الى تجـاوز الصبى لمرحلة الطفولة •

٣ ـ طقوس التفاؤل والتشاؤم وتشمل الاعتقاد فى :

١ ـ أشياء وافعـــال تجلب الحظ وأخرى ممنوعة أو مكروهة : مثل كنس المنزل بعـــد الغروب يؤدى الى جلب الخراب الى المنزل فى اعتقاد أجزاء من شمال الدلتا •

٢ ـ التوقى : مما يجلب الشر أو النحس مثل الأحجبة •

٣ ـ اللعن : بمعنى استعداء القوى غـــير المنظورة بقصد ايذاء الملعون •

٤ ـ التبرك : وذلك باتخـاذ مراسـيم أو التلفظ بعبارات يقصد بها جلب الخير •

٥ ـ العين : الاعتقـاد أن نوعا معينـــا من العيون له تأثير طيب وآخر له تأثير ردىء •

٦ ـ الايام : هناك ايام من الاسبوع واخرى على مدار السنة لها تأثير طيب وأخرى ذات تأثير يخشى عاقبته •

٧ ـ الاعداد : وبالمثل لبعض الاعداد تأثير مكروه أو غير مســـــتحب وأخرى ذات دلالة طيبة •

٤ ـ الاعتقـــاد فى قدرات خاصة للاســـماء والكلمات :

النطق بعبارة « أفتح يا سمسم » مثلا كان يفتح الابواب المغلقة فى الحكاية الشـــــعبية ولأسماء الاماكن والبلدانوالأشخاص والاشياء تأثير ومعنى خاص •

٥ ـ الاعتقاد فى استقراء الغيب :

كالكشف عن المســـتقبل بقـــراءة ورق الكوتشينة والودع •

٦ ـ الايمان بالسحروالتعزيم وأخذ «الاتر» وعمل « الاعمال » والخواص السحرية للمعادن ولبعض الاشكال •

٧ ـ الاعتقاد فى الاولياء والوسطاء •

٨ ـ الايمان بالهبات وما يدخـل فى باب القرابين •

٩ ـ الاعتقاد بالطب الشعبى • وفيـه مثلا العلاج بالكى ، والعلاج بالأعشاب ، والعـلاج بالرقية والعـــلاج بالزار (هنا مكان الزار كطقس واعتقاد أما الجانب الحركى فيـــدرس كرقص) •

١٠ ـ التحكيم ويظهر الجانب الاعتقادى فيه فى مثل طقس « البشعة » الذى يلعق فيه المتهم اناء نحاسيا ساخنا فاذا كان بريئا نجا اما اذا كان غير برىء فانه يضار •

(ب) العادات والتقاليد :

وهى الممارسات المنتظمة والجانب السلوكى من المعتقد وفيها ينبغى ملاحظة الاختلافات بين الذكر والانثى وبين القرية والمدينة •

١ ـ عادات دورة الحياة : التى تدور حول :

١ ـ الميلاد •
٢ ـ السبوع •
٣ ـ الختان •
٤ ـ الخطبة •
٥ ـ الحنة •
٦ ـ هدايا العرس •
٧ ـ الزفاف •
٨ ـ الوضع •
٩ ـ المرض •
١٠ـ الموت •

٢ ـ المواسم :

١ ـ الزراعية : فهنـــاك عادات ترتبـــط بمواسم الحصاد مثلا •

٢ ـ الزمنية : مثل تلك العادات التى تحتم تقديم هدايا للبنت المتزوجة فى نصف شعبان وعاشوراء وغيرها •

٣ ـ الاعياد : وهى ترتبط بدورة زمنيـــة معينة ولكنا نفردها لأهميتها ووفرة العادات التى تدور حولها •

٤ ـ الموالد : وبالمثل نفرد الموالد •

٣ ـ المراسيم الاجتماعية :

كمراسيم الاستقبال والتوديع •

والعلاقات بينالكبير والصغير والغنى والفقير والذكر والانثى •

والعلاقات بين الفرد والمجموع وبين طبقات ومهن معينة كالحانوتية والحلاقين .

٤ ـ العلاقات الاسرية :

وفيها يوضح مركز الاب والام والابنـــاء والعلاقة بين الاكبر والاصغر .

٥ ـ اللائق وغير اللائق :

فمن غير اللائق أن ارتدى ملابس ملونة في فترة الحداد مثلا .

٦ ـ الموقف من الغريب والخـــارج على العرف والمألوف .

٧ ـ عادات ومراسيم المآكل والمشرب

٨ ـ الحياة اليومية :

يراعى هنا البرنامج اليومى لنشاط الفرد والعادات الشائعة بالنسبة للتوقيت اليـومى مثل عادة « القيلولة » .. الخ

٩ ـ فض المنازعات :

كمجلس العرب وحقهم وما الى ذلك .

(جـ) الادب

١ ـ السير : الشعرى منها والنثرى

٢ ـ القصـــة : وهى التى تدور حول حادثة واحدة وقعت لبطل واحد مثل قصـــــة الامام على مع الملك الهضام .

٣ ـ الأسطورة

٤ ـ الحكاية

٥ ـ الموال

٦ ـ الاغانى : (الميلاد ـ العمل ـ الغزل ـ الافراح ـ. الحجيج)

٧ ـ البكائيات (العديد) وقد أفردناها هى والموال والمدائح نظرا لاتســـــاع تلك الفنون .

٨ ـ المدائح الدينية : (حول الرسـول وآل البيت والأولياء) .

٩ ـ الابتهالات : الدينية .

١٠ـ الرقى

١١ـ المجرودة والسطج

١٢ـ المواوية

١٣ ـ الأمثال

"-ابير والأقوال السائرة

١٥ـ النداءات

١٦ ـ الألغاز

١٧ـ النكت

(د) الموسيقى :

١ ـ الموسيقى المصاحبة :

(أ) للاغانى

١ ـ أغانى الميلاد
٢ ـ أغانى العمل
٣ ـ أغانى الغزل
٤ ـ أغانى الأفراح
٥ ـ الحجيج

(ب) للرقص :

(جـ) للنداءات والابتهالات والمدائح

(د) للانشاد والسير

٢ ـ موسيقى بحتة

٣ ـ الآلات الموسيقية

(أ) آلات نفخ
(ب) آلات وترية
(جـ) آلات ايقاع

(هـ) الرقص :

١ ـ رقص مناسبات (جماعى ـ فردى)
٢ ـ مرتبط بالمعتقـــدات : زار ـ ذكر ـ مواكب صوفية
٣ ـ طبقات وفئات محددة : (غوازى مثلا ـ والحريم)
٤ ـ الالعاب
(أ) غنائية
(ب) منافسة
(جـ) أطفال
(د) تسلية
(هـ) فروسية

(و) فنون التشكيل

١ ـ أشغال يدوية : على الخامات التالية :

١ ـ النسيج بأنواعه
٢ ـ الخشب
٣ ـ الخوص (وأسرته من القش والبردى والحلفاء والغاب والســعف والجريد والليف)

٤ ـ الحديد
٥ ـ الفخار
٦ ـ الخزف
٧ ـ الزجاج
٨ ـ النحاس

٢ ـ الأزياء

كأزياء المناسبات المختلفة للأعياد والعمل والزفاف .

٣ ـ أشغال التوشية :

بالابرة ـ الخرز ـ الترتر ـ القماش ـ بالتفريغ . على مختلف الاشياء كالملابس ـ المفارش ، البرادع ، الخرج ، البراقع ، الطرح ، المناديل .

٤ ـ الحلى
٥ ـ أدوات الزينة
٦ ـ الاثاث
٧ ـ العمارة
٨ ـ الدمى والتعاويذ (اشـــكال النحت الأولية)
٩ ـ الرسوم الجدارية
١٠ـ نقوش الاحجبة (للآدميين والحيوانات)
١١ـ الوشم
١٢ـ الحلوى (قوالب عرائس المولد وما اليها)

(ز) فنون المحاكاة

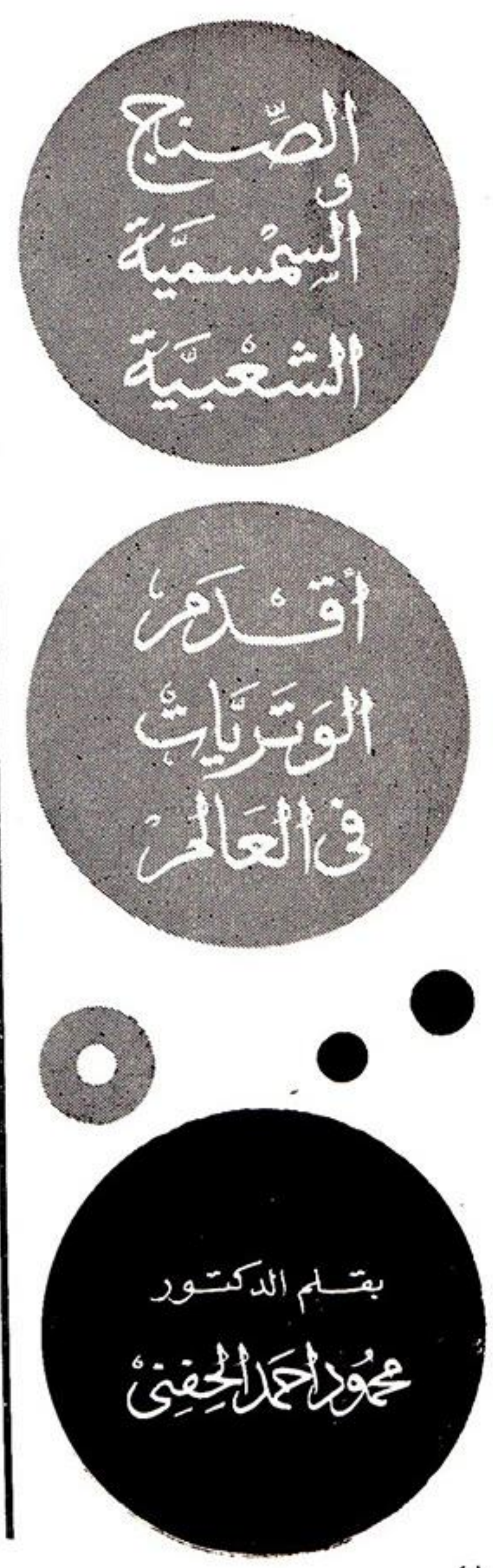
١ ـ خيال الظل
٢ ـ الأرجواز
٣ ـ التمثيليات
٤ ـ الحواة

نرى اذن أن التصنيف والفصــــل بين الظواهر الفولكورية مشكلة صعبة فكما وضحنا من قبل من المشكل تحديد أن هذه المــادة تتبع هذا النوع أوذاك . اذ أنها ظواهر متداخلة كما أن بعضها قد يتحول أو يفقـــد اطاره العقائدى المعين مع الزمن ليؤدى وظيفـــة اخرى .

وهـكذا فان مادتنـا محددة بالاطـار الذى حددناه للفولكلور مبتعدين عن تلك النظرات والمناهج الاثنوجرافية التى تجمع كل ما يتعلق بالحياة الشعبية مثل تلك المدارس التى أشرنا اليها فى بداية المقال وخاصة كما وضح لدى جمعية الفولكلور الانجليزى الايرلندية . وما أن نتصفح ـ مثلا ـ فهرس مجموعاتها حتى نجد اهتماما شديدا بظواهر نراها بعيدة عن الفولكلور ، ففى مجال الحياة الانسانية نجدهم يهتمون حتى بوسائل المواصلات وأمور التجارة وهذا غير ما اتفقنا عليه من أننا ننظر للتراث الشعبى باعتباره تراثا فنيا أولا يسعى للتعبير عن حياة الشعب وتفسير الظواهر الغامضة .

ولـكن هل تنتهى بذلك التصنيف النوعى مهمة الارشيف ؟ فى الواقع ان الفولكلوريين يطمحون الى مزيد من تحليل المادة الموجودة بين أيديهم الى أصغر وحداتها الجزئية (موتيفات) وعمل فهارس بها ، تسهيلا للدارسين وليتسنى عرض هذه العناصر الاساسية ومتابعة ترددها داخل كل نوع وكيف يتم بها بناء وحـــدات أكبر .. الخ .. ذلك النوع من الدراسات وعقد المقارنات واستخدام النتائج . ولكن هذا النوع من التحليـــل مازال متعثرا ولم يحرز تقدما يذكر الا فى ميدان الحكاية الشــعبية بالتحديد . وذلك بفضل العالم الكبير « ستيث طومسون » فقد نشر فهرسا للعناصر الاساسية المترددة فى الحكايات الشعبية الاوربية ، مبينا ما نشره العـــالم الفنـلندى « أنتى آرن » فى فهرسته للحكايات . والجرأة على هذا النوع من التحليل يتطلب توافر مزيد من العلمـــاء ومزيد من الخبرة والشاق من الجهـد ، نطمع أن تتوافر جميعا لنا عن قريب ، وعلى طريق العلم الطويل نأمل أن تؤدى هذه المحـــاولة المتواضعة دورها ..





مما يقرره التاريخ ان نشـاة الآلات الوترية كانت عصا قابلة للالتواء ، من غصن شـجرة ، ينزع عنها غلافها من الوسط ويظل مثبتا فيها من الطرفين ، ويستعمل هذا الغلاف كوتر .. ثم فكر الانسان على امتداد السنين فى أن يركب فى العصا وترا أجنبيا بدل غلاف الغصن .. ثم اهتدى بعـد ذلـك ـ رغبـة منه فى تقويـة الصوت ـ الى وضع الوتر فوق صندوق رنان أو مصـوت ، فركب الوتر على قرعة عوم او ما يماثلها .. ثم صنع هذا الصندوق من الخشب .. ثم فكر بعـد ذلـك فى أن يزيد فى عـدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة .. ثم ثبت الأوتار فى أوتاد هى التى عرفت فيما بعد باسم المفاتيح أو « الملاوى » .



عازفة بالكنارة من نقوش الأسرة التاسعة عشرة في طيبة

هذه هي الخطوات التي خطتها أقدم الآلات الوترية قبل أن يدلنا التاريخ العام عليها . فاذا ما التقينا بها في أقدم النقوش المصرية ـ قبل خمسة آلاف عام ـ رأيناها ناضجة قد خلفت وراءها تلك الخطوات العديدة التي استلزمتها سنة التطور وتقدم الانسانية .

واننا لنجد في أقدم ما تركته لنا نقوش الدولة المصرية القديمة التي ابتدأت بالأسرة الأولى حوالي عام ٣٤٠٠ ق . م ، آلة الصنج (الهارب) وقد استكملت مقوماتها كآلة وترية ، بل وأصبحت تعتبر أحد العناصر الأساسية الثلاثة التي كانت تتألف منها أقدم الفرق المصرية في تلك العصور وهي : المغني والنافخ في الناي والعازف بالصنج (صورة من نقوش الأسرة الخامسة بمتحف القاهرة رقم ٢٣٣) .

فآلة الصنج (بفتح الصاد أو كسرها وتسكين النون) أو الجنك (بضم الجيم أو فتحها وتسكين النون) والتي تعرف في العصور الحديثة باسم (الهارب) هي آلة مصرية بحتة . بل هي أقدم الآلات الوترية المصرية اطلاقا .

وهذه الآلة « مطلقة » الأوتار . ومعنى الأوتار المطلقة أن كلا منها يخصص لصوت واحد ولابد للآلة من هذا النوع أن تشتمل على عدد من الأوتار بقدر عدد الأصوات التي يراد استخراجها منها . وليس هذا هو الشأن في الآلات التي يعفق فيها بالأصبع على الوتر في مواضع مختلفة منه حيث يمكن أن يستخرج من



الوتر الواحد عدة أصوات مختلفة مثل آلة العود والرباب · لذلك تعتبر الآلات ذات الأوتار المطلقة أقدم الآلات الوترية اطلاقا ·

وآلة الصنج تختلف عن سواها من سائر الآلات الوترية بأن أوتارها تقع فى مستوى عمودى على الصندوق الرنان وليس موازيا له كما هو الشأن فى جميع الآلات الوترية الأخرى· وكان عدد أوتار الصنج فى الدولة المصرية القديمة – واستمر كذلك فى الدولة الوسطى – أربعة أو خمسة · وندر أن تزيد أوتارها فى عصور هاتين الدولتين عن هذا العدد حيث كان السلم الموسيقى وقتئذ سلما خماسيا « ولا تزال هذه الآلة الى اليوم مستعملة كآلة شعبية على هذا النحو فى غرب افريقية ويكسى صندوقها هناك أحيانا بجلد الفهد) ·

وأقدم أنواع هذه الآلة فى مصر النوع المسمى بالصنج المنحنى أو المقوس لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كالموضح بالصورة المتقدمة ·

أما فى عصر الدولة الحديثة التى ابتدأت بالأسرة الثامنة عشرة حوالى عام ١٦٠٠ ق · م فقد كبرت تلك الآلة وصنعت منها أنواع بلغ طولها قامة الانسان أو أطول منها أحيانا · فان كانت آلة الصنج من هذا النوع الكبير استعملها العازف وهو واقف وان كانت صغيرة عزف بها وهو جاث على احدى ركبتيه ، شأنه فى ذلك شأن المغنى والعازف بالناى · وأصبحت الأوتار تصنع من الأمعاء بعد أن كانت تصنع قديما من ليف النخل · وتثبت الأوتار من أحد طرفيها فى الصندوق الرنان ومن الطرف الآخر تلف على أوتاد قصيرة مثبتة فى الرقبة ·

واذ تطور السلم الموسيقى فى تلك الدولة الى سلم سباعى فقد زاد عدد أوتار تلك الآلة تبعا لهذا التطور · كما تعددت أنواعها · فقد رأينا الى جانب النوع المنحنى القديم نوعا « زاويا » يكون اتصال الصندوق الرنان فيه بالرقبة على شكل زاوية (صورة ٢) كما أصبح الصندوق الرنان يرتكز على حامل يمنع اتصاله بالأرض اتصالا مباشرا حتى تكون الذبذبات الصوتية حرة · وهذا الحامل اما منفصل عن الآلة على شكل مقعد (صورة ٣) أو متصل بالصندوق الرنان حتى ليعتبر جزءا منه · وقد عثر فى الحفريات على آلة فريدة من النوع الزاوى بها واحد وعشرون وترا · وقد عثر على تلك الآلة فى حالة جيدة وهى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس (صورة ٤ آلة صنج زاوى من عصر ملوك سايس من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد) ·

كما ظهر كذلك فى الدولة الحديثة نوع جديد من هذه الآلات هو الصنج الكتفى ، يحمل على الكتف أثناء العزف · وصندوق هذا النوع على شكل قارب تخرج الرقبة من أسفله ، وتحمله العازفة كما فى الصورة (صورة ٥) على كتفها اليسرى بحيث يكون الصندوق جهة الأمام والرقبة جهة الخلف · وتستعمل اليدان معا فى العزف كما هو الحال فى استعمال

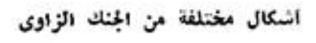
جميع أنواع هذه الآلة . ونظرا لصعوبة استعمال هذا الصنج الكتفى فان عدد أوتاره - كما يظهر فى الصورة - ندر أن يزيد على ثلاثة أوتار . وقد عثر فى الحفريات على آلة واحدة من هذا النوع ذات خمسة أوتار محفوظة فى المتحف المصرى بليفربول .

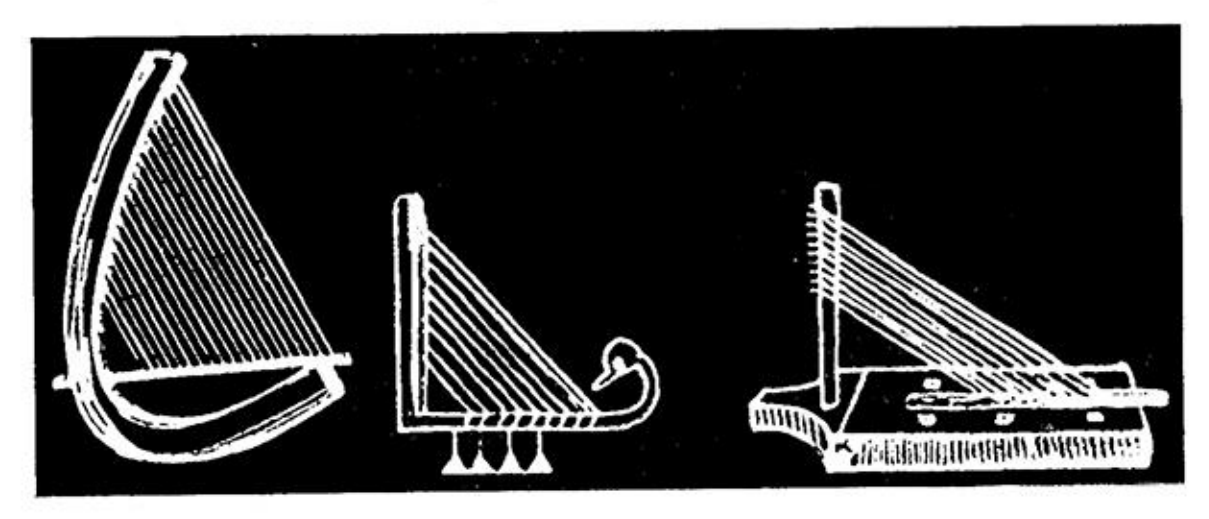
وحين استعمل النوع الكبير من آلة الصنج وكثر عدد الأوتار وخيف الالتباس عند الاستعمال صنعت الأوتاد التى تثبت فيها الأوتار من نونين الأبيض والأسود على التوالى حتى يسهل على العازف تمييزها . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج والسوداء من الأبنوس ، كما هو الشأن تماما فى صناعة مفاتيح البيانو الحديث .

وفى عهد تحوتمس الثالث رأينا آلة الصنج نفسها كثيرا ما تصنع من خشب الأبنوس وتحلى بزخارف من الذهب والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت اليه صناعة هذه الآلة كانت فى الأسرة العشرين . يدل على ذلك وجود نقش لآلتين من هذا النوع الكبير بمقبرة رمسيس الثالث (صورة ٦) وهما أكبر حجما من الانسان ، غنيتان بالزخارف ، ينتهى صندوق احداهما (وهى التى الى اليسار فى الصورة) برأس أبى الهول لابسا التاج المزدوج تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى ، وينتهى صندوق الثانية (وهى التى الى اليمين فى الصورة) برأس احدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى . مثل هذه الصنوج الكبرى تحتوى على اثنى عشر أو ثلاثة عشر وترا تشتمل من النغم على ديوان (أو كتاف) كروماتى كامل .

ومن المهم ملاحظة أن العازف بهذه الآلات كان منذ حوالى سنة ٢٠٠٠ ق . م - كما تدل النقوش - يستخدم يديه معا فى وقت واحد فى عزف نغمتى القرار والجواب (الثامنة) أو القرار والخامسة أو القرار والرابعة . ويستخلص من ذلك أن المصريين منذ هذه العصور القديمة قد توصلوا الى معرفة أحسن أحوال التوافق بين النغمات سواء أعزفت معا أو متتابعة . كما عرفت موسيقاهم أولى خطوات تعدد التصويت التى بنى عليها علم الهارمونى الحديث .

وانتقلت آلات الصنج بأنواعها المختلفة من مصر الى سائر الممالك القديمة التى تقدمت الميلاد ، ثم الى أوربا فى العصور الوسطى فى نحو القرن التاسع ، وأطلق عليها بالايطالية أربا وبالفرنسية هاربا وبالانجليزية هارب


اشكال مختلفة من الجنك الزاوى



وبالالمانيــة هارفا وهى ألفــاظ متقــاربة فى الاشتقاق .

وعنيت أوربا باستعمال هذه الآلة والتطور بصناعتها حتى بلغت بها حد الكمال فى بداية القرن التاســع عشر حين أدخل عليهــا ســبع دراسات مزدوجة (صورة ٧) مكنت العازف بها من رفع صــوت كل وتر من أوتارها أثنــاء العزف بمقدار نصفى طنينى (نصفى تون) مما ســهل تصوير الألحان عليها . وأصبحت تلك الآلة فى العصور الحديثة تعد فى مقدمة الآلات الأســـاسية فى تكوين الفرق الأوركسترالية الكبرى ، وذلك نظرا لسعة منطقتها الصوتية ولأن صوتها رقيق شجى .

أما الآلة الثانية ذات الأوتار المطلقة فهى آلة الكنارة ، وهى التى تعرف فى الأوســـاط الشعبية باسم « السمسمية » وقد ظهرت هذه الآلة فى وادى النيل فى عهــد الدولة المصريــة الوســطى حوالى عــام ٢٠٠٠ ق . م وتســمى باللغة المصرية القديمة كنر (بكسر الكاف وفتح النون المشددة) واشتق من هذا اللفظ التسمية العبريــة كنور (بكسر الكاف وضــم النــون المشــددة) ثم العربية كنارة (بفتح الكاف أو كسرها وفتح النون المشددة) وجمعها كنارات وكنانير .

وهى آلة وترية تصنع من الخشب ، تشــد أوتارها فى مستوى الصندوق الرنان . وتنحصر الأوتار داخل اطار خشبى غير منتظم الأضلاع ، أحــد ضلعيه الجانبين أقصر من الضلع الآخــر المقابل له . ويقطع هذين الضـــلعين الجانبين ضلع ثالث أمامى مائــل . وتثبت الأوتــار من احدى طرفيها فى الصندوق الرنان وأما الطرف الثــانى للأوتــار فيثبت فى القضــيب الأمامى بواسطة حلقـــات تنزلق عليه . وليس لهذه الآلة أوتاد تضبط بواسطتها كما هو الحال فى ســائر الآلات الوترية ، وانمــا يجرى ضبط أوتار هذه الآلة بطريق تلك الحلقات اذ بانزلاقها ناحية الضلع الجانبى القصير يزيد صوت الوتر غلظا ، وعلى العكس اذا كان انزلاقهــا ناحيــة الضــلع الجــانبى الطــويل يزيد صوت الوتر حدة .

والنقوش المصرية القديمة ملأى بصور هذه الآلة وبخاصــة فى عهــد الدولة الحديثة بعــد الأسرة الثامنة عشرة (صورة ٨) . وقد عثر فى الحفــريات على خمس قطــع من هــذه الآلة واحدة منها محفوظة فى متحف القاهرة وأخرى فى ليون بهــولاندا وثلاث محفوظة فى المتحف المصرى ببرلين (صورة ٩) .

كما عثر فى نقوش الاسرة الثامنة عشرة على نموذج غريب من تلك الآلة (صورة ١٠) عبارة عن كنارة كبيرة واقفة والى جانبها كنارة يدوية عادية . والكنارة الواقفة هى التى نعنيها الآن. فهى نموذج فخم يوضع على الارض أثناء العزف به . وصندوق هذه الآلة كبــير على شــكل زهرية . ويقوم بالعزف عليها رجلان فى آن واحد . وبهذا يســجل التاريخ أن المصريين أول من اســتخدم العزف بأربع أيد على آلة واحدة . وهذه الآلة التى كانت موجودة فى فرقة أمينوفيس الرابع لها ثلاث صور: واحدة فى حجرة الطعــام وثانية فى بيت الموسيقيين وثالثة فى القصر الملكى . ولمــا كانت هــذه الصور الثلاث هى الوحيدة التى عثر عليها فى جميع النقوش ، فانه من المرجح أن يكون هذا النموذج الضخم صنع خصيصا لهذا الملك .

وقد انتقلت آلة الكنارة عن طريق المدنيتين المصرية والاشورية الى بقية الممالك القديمة ، غير أنهــا وجدت عصرها الذهبى فى بــلاد الاغريق . ذلك بأن اليونانيين وان كانوا قد عرفوا الكثير من الآلات الموسيقية التى انتقلت اليهم من اتصـــالهم بقدماء المصريين والممالك القديمة بآسيا الغربية الا أنهم قصروا عنايتهم بصــفة خاصة على آلتين من تلك الآلات : آلة وترية واحدة هى الكنارة ، وآلة نفخ واحــدة هى المزمار المــزدوج (الاولوس) ورســـموا لاستعمال كل منهما حدودا مقررة ، وقد راعوا دائما هذا التحديد وتمسكوا به .

وقد جعلوا لآلة الكنارة المنزلة الاولى حتى

لقـــد صارت علما على الموسيقى اليـــونانية القديمة • واستخدموا منها نوعين مختلفين : أحدهما ثقيـل الوزن متين الصناعة يستعمله الموسيقيون المحترفون وهذا النوع يســـمونه « ليرا » أو « لاير » ، والنوع الآخر خفيـــف الوزن بسيط الصناعة وهو خاص بالاستعمال العادى أو باستعمال الهواة من أفراد الشعب ويسمونه « القيثارة » • وكانت أوتار هــذه الآلة تصنع من الامعاء ، وهى فى العادة سبعة أوتار ، وقــد تزيد على ذلك حتى تبلغ الأحد عشر وترا • وقــد عنى الاغريق بصــناعة آلة الكنارة حتى بلغوا بها غاية الكمال ، وصنعوا منها نمــاذج مليئــة بالزخارف والحليـــات (صورة ١١) •

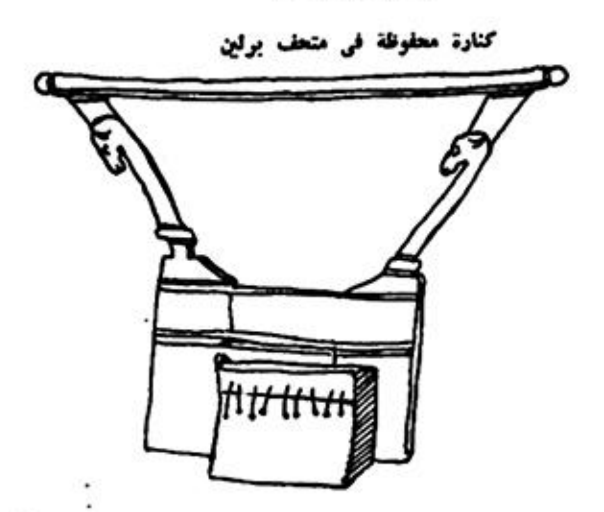
وانتقلت آلة الكنارة الى اوربا فى العصــور الوسطى ، الا انه لم يكن لها حظ شقيقتها آلة الصنج التى شقت طريقها عبر العصور – على نحو ماذكرنا – واطرد سيرها فى مدارج الرقى والتطور حتى أصبحت فى العصور الحديثة فى الصدارة من الآلات الموسيقية ذات الشان التى تتكون منهـا الفرق السمفونية الكبرى والتى يؤلف لهـا أعـــلام الموسيقى أخلد المصنفات الخـاصة بهـــا •• بينما قنعت آلة الـكنارة بمـــكانها الديمقراطى وبالحياة فى البيئـــات الشعبية ، وما تزال هذه الآلة باسمها الشعبى « السمسمية » وفى شـكلها البسيط تعيش كآلة محببــة بين الاوســـاط الشـــعبية فى جمهوريتنا المتحدة حيث يترقب الحانها طوائف كبيرة يجدون فيهـا من المتعـة ما يسبغ على أوقاتهم البهجة والحبور (صورة ١٢) •

دكتور محمود أحمد الحفنى


كنارة واقفة وكنارة يدوية من فرقة امينوفيس الرابع من الأسرة الثامنة عشرة فى تل العمارنة


عازفان بالصـــنج عن نقـــوش الأسرة العشرين (مقبرة رمسيس الثالث)

كنارة محفوظة فى متحف برلين



بقلم : ماهر صالح



ألعاب الأطفال وأغانيهم ...



تعد الالعاب الشعبية من أهم أنواع الفنون الشعبية لأى أمة من الأمم ، أكثر مما يظنه البعض عند نظرتهم الاولى لها . فهى من أقدم مظاهر النشاط البشرى وهى أول صورة لنشاط الانسان فى طفولته ، فهى صدى لانفعالاته ومعرض ملذاته وفرحه، وهى انعكاس لصورة الحياة . فقد سايرت العصور وعاصرت مختلف الشعوب . اذ لم يخل تاريخ أمة من الأمم منها فهى تعرض نموذجا من نماذج الحياة فى البيئة بطباعها وتقاليدها ونظمها ..
والتشابه فى أصول اللعبات الشعبية قد يلقى الضوء على علم السلالات البشرية ولكنها لا تتضمن الاصول العامة للاعبين أنفسهم



لعبة هينا مقص ..
وهينا مقص

والتشابه فى الاصل ليس دليلا على التشابه فى الثقافة .

ومن البديهى أن الاطفال يعتمـــدون على التقليد والمحاكاة . ولذلك فهم يحـافظون على القوانين والعادات وغالبا ما يمثلون حيـــاء البالغين فى العابهم فى جميع أنحـــاء العالم ويحتفظون أو يبقون على الملامح التى اندثرت بالفعل .. فمثلا فى انجلترا كانت لعبة الزواج تمثل صـــفقة بين العريس ووالدى العروس التى ليس لها رأى فى موضوع زواجها .

وترجع نشأة أوراق اللعب والنرد والدومينو الى لعبة السهام ، وقد أدخل العرب ورق اللعب الى أوربا وقد أخذوه أصلا من الصين ، واسم ورق اللعب الصينى اليوم هو « تاووتش » أى مائدة اللعب والنزال ، وقد تطورت لعبـــة السهام التى انقرضت وأصبحت الآن شرائح من الخيزران (أى السهام) التى منها نشـــأ الدومينو والنرد وشرائح الاخشاب الرقيقـــة التى نشأت منها أوراق اللعب .

ومن المعروف أن الالعاب الشعبية التى كان يمارسها قدماء المصريين ارتبطت بالطقوس

الدينية ومراسيم تولية الحكم ، فقد ذكر على جدران احدى المقابر (بمقابر بنى حسن بالمنيا) ان أى أمير كان لايتوج ولا يتولى مقاليد الحكم الا بعد ان يؤدى بعض الالعاب الخاصة بالمهارة مثل الصيد والقنص والرماية والسباحة والمصارعة وغير ذلك من الالعاب الاخرى . وما زالت بعض هذه الالعاب التى ذكرت ونقشت رسومها بالتفصيل موجودة حتى الآن .. ومنها لعبة المصارعة والسباحة والقفز والصيد والرماية . ومن ألعاب القفز لعبة (شبر شبير) أو (البحر المالح) وهى مازالت تؤدى بنفس القواعد الخاصة بها حتى الآن وربما يرجع عامل وجودها الى أنها كانت ترتبط بالطقوس الدينية وتقاليد الحكم عند قدماء المصريين .

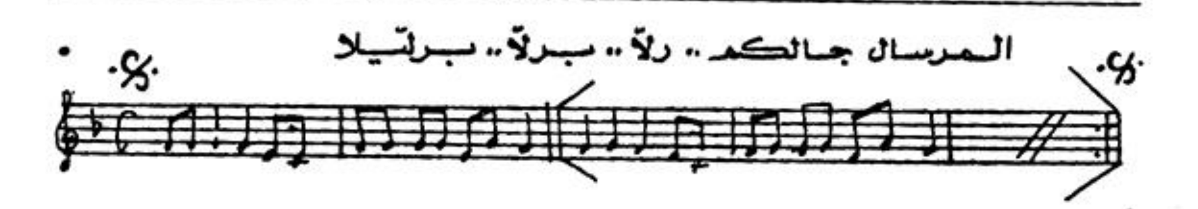
ويرجح الباحثون أن هناك اهمية سحرية قد تلتصق ببعض أو كل هذه اللعبات .

تصنيف الألعاب الشعبية

تبين للباحثين فى ميدان الفنون الشعبية أهمية تصنيف الألعاب مثل باقى فروع الفنون الشعبية الأخرى - وقد عنيت معظم الدول بوضع تصنيف لالعابها .

وكان من اهم هذه التصنيفات ذلك التصنيف الذى وضعته ايرلندا لألعابها الشعبية وقد ذكرت فى كتاب (الفولكلور الايرلندى) . ونجمله بدورنا فيما يلى لقربه من الالعاب الشعبية المصرية : -

١ - ألعاب الكرة
٢ - ألعاب الزهور
٣ - ألعاب المحاصيل
٤ - ألعاب الفواكه
٥ - ألعاب النقود
٦ - ألعاب الزراير
٧ - ألعاب ومسليات بالثقاب
٨ - ألعاب العصا
٩ - ألعاب الحبال والدوبارة
١٠ - ألعاب الرخام
١١ - ألعاب ومسليات بالحجارة والزلط
١٢ - ألعاب العظم
١٣ - ألعاب الحركة
١٤ - ألعاب الاشرطة
١٥ - ألعاب الحاجيات المنزلية
١٦ - ألعاب الالوان
١٧ - ألعاب الارقام
١٨ - ألعاب الخطابات والكلمات
١٩ - ألعاب الورق
٢٠ - ألعاب البيض والقواقع
٢١ - ألعاب الحيوانات والطيور والاشجار
٢٢ - ألعاب الاستخفاء
٢٣ - ألعاب الانتخاب
٢٤ - ألعاب التقليد
٢٥ - ألعاب المقالب
٢٦ - ألعاب العميان
٢٧ - ألعاب حلقية
٢٨ - ألعاب الحلقة والسلسلة





لعب الأطفال
بسله يا بسله ..



٢٩ ـ ألعاب راقصة
٣٠ ـ ألعاب فيهـا اغانى ومقاطع ترديدية او حكايات أو محفوظات
٣١ ـ ألعاب الحب
٣٢ ـ ألعاب الاستغماية والبحث
٣٣ ـ ألعاب التخمين
٣٤ ـ ألعاب الفوازير والالغاز
٣٥ ـ الالعاب التنكرية .
٣٦ ـ ألعـــاب تســتخدم فيها الايدى والاصابع وعقل الاصابع .
٣٧ ـ ألعاب التحرير
٣٨ ـ ألعاب الصمت
٣٩ ـ الالعاب العكسية
٤٠ ـ ألعاب المساكة
٤١ ـ النكت العملية
٤٢ ـ ألعاب الحيل
٤٣ ـ تسلية الاطفال بوسائل مختلفة .

ومن التصنيف الســابق الذى تندرج تحته مئات من الالعاب الشعبية يمكننا أن نطبق جزءا منها على العابنا الشعبية .. هذا وقد أمكننى أن أجمع حتى الآن حوالى ٧٥ لعبة من المناطق المختلفة بالجمهورية العربية المتحدة ، وهناك ألعاب اخرى لم يتم حصرها حتى الآن ولـكن هذه الالعاب تحتــــاج الى تصنيف خاص اذ لا يمكن تطبيق تصنيف اجنبى عليها لان هذه التصنيفات تتحكم فيها طبيعة البيئة الموجودة فيها . فمثلا نجد فى ايرلندا أن هناك كثيرا من الالعاب تؤدى داخل المنازل ويمارسها الاطفال



فى امسياتهم لان طبيعة الطقس عنـدهم وهو طقس بارد معظم السنة تحتم عليهم البقاء فى مساكنهم وقتا طويلا وذلك على العـكس من طبيعة الطقس فى بلادنا ٠٠ اذ أن معظم الالعاب الشعبية لدينا تمـارس خارج الدور ، فى الامسيات المقمرة خاصة فى الريف ٠ وفيمـا يلى حصر للألعاب الشعبية التى جمعتهـا من الوجه القبلى والبحرى والواحات وشـواطىء البحر الابيض والاحمر ومازال هناك الـكثير منها ينتظر رحلات أخرى للجمع والتسجيل :

١ ــ أبونا ضربونا
٢ ــ البجول (حبوب الدوم)
٣ ــ البحر المالح أو (شبر شـبر) أقدم لعبة مصرية
٤ ــ البلى والطرنجيلة
٥ ــ البيوت (أو الرسته) وتلعبها البنات
٦ ــ التحطيب (أصل العاب المبارزة بالسيف والشيش)
٧ ــ التعلب فات فات
٨ ــ الجديد والطرة (الطرة والوزير)
٩ ــ الحجل
١٠ ــ الحجلة (مرتبطة بتقاليد وعادات الزواج وخاصة ذهاب العروس من بيتها لبيت زوجها وخطفه لها ٠ وتشبهها لعبـة الحندكية فى النوبة)
١١ ــ الحكشة (وهى أصل لعبة الهوكى)
١٢ ــ المحاكشة
١٣ ــ السيجة الثلاثية والخماسية والسباعية
١٤ ــ الكبة
١٥ ــ الطاب
١٦ ــ الطاقية فى العب
١٧ ــ العصفورة والمضرب
١٨ ــ القط والفار
١٩ ــ اللجم القبلى (أصل لعبة البيس بول الأمريكية)
٢٠ ــ اللجم البحرى
٢١ ــ الناصوب (أوكرة الميس) لعبـة فرعونية
٢٢ ــ أنا الغراب النوحى
٢٣ ــ انزل ولا تزلزل
٢٤ ــ انزل ياعم ٠٠ اركب ياخال
٢٥ ــ بلتح بلتحتين
٢٦ ــ جولى على جول عريفى
٢٧ ــ القرع سبسب
٢٨ ــ حبة ملح
٢٩ ــ حجر دار
٣٠ ــ حنك الديك
٣١ ــ دق الكف (صلح)
٣٢ ــ دق المغزل
٣٣ ــ ستت بتت
٣٤ ــ شفت القمر
٣٥ ــ صيد الحمام
٣٦ ــ صيد السمك
٣٧ ــ عسكر وحرامية
٣٨ ــ عسكرى تضييق
٣٩ ــ عندك لبن ٠٠ طلع الجبل
٤٠ ــ السبع طوبات (من ألعاب الكرة)
٤١ ــ كيكا عا العالى
٤٢ ــ يا عم ياجمال
٤٣ ــ عم عنكب
٤٤ ــ برلا ٠٠ برلا ٠٠ برليلا (مرتبطـة بالعادات والتقاليد الخاصـة بالزواج وخاصة بالمهر ٠
٤٥ ــ عضماية الضح (من ألعاب العظم)
٤٦ ــ لعبة النمره (من ألعاب الارقام)
٤٧ ــ حادى يامادى (من ألعاب الاصابع)
٤٨ ــ الجتالونة (من العاب الصراع)
٤٩ ــ الفؤاده (تشبه نطة الانجليز)
٥٠ ــ ترا ٠٠ ترا ٠٠ ياضليلة
٥١ ــ لعبة كركمه (من ألعـاب الايدى والاصابع)
٥٢ ــ لعبة الدول (من ألعاب الكرة)
٥٣ ــ بسلة ٠٠ يابسلة (من العاب الكرة)

٥٤ ـ حبلى طويل ٠٠ يا أمه (من ألعـــاب البنات الغنائية)
٥٥ ـ مين فى جنينتى (من ألعاب المساكة)
٥٦ ـ سوسو فى الميه ٠٠ سوسو فى البحر (العاب غنائية حركية للبنات)
٥٧ ـ طلع طبق ٠٠ نزل طبق (من الالعاب الغنائية)
٥٨ ـ حج حجيج ٠٠ قوم صلى ٠٠ (ألعاب داخلية)
٥٩ ـ جمال الملح ٠٠ (من الالعاب الداخلية)
٦٠ ـ البيضة واللى شواها ٠٠ (من ألعاب الايدى والاصابع)
٦١ ـ طلعت لوحدى ٠٠ ونزلت لوحدى ٠٠ (من ألعاب الاصابع)
٦٢ ـ ألعاب الورق (الطيارة والمراكب)
٦٣ ـ ألعاب بأعواد الثقاب
٦٤ ـ ألعـــاب تكملة النقط والشرط (تتبع السيجة)
٦٥ ـ ألعاب بالحبال ٠ (نط الحبل)
٦٦ ـ ألعاب بالاصابع (مثل خيال الظل)
٦٧ ـ عروستى ٠٠ (وهى من ألعاب التحرير)
٦٨ ـ الفوازير وحلها (وتنتهى بكلمة غلب حماركم)
٦٩ ـ المساكة
٧٠ ـ ألعاب صامتة (وتؤدى بالاشارات)
٧١ ـ ألعاب فيها أغانى أطفـــال مرتبطـــة بمناسبات
٧٢ ـ التناس (لعبة نوبية تشبه الكشة)
٧٣ ـ الحندكية (لعبة نوبية تشبه الحجلة)
٧٤ ـ ألعاب المقالب
٧٥ ـ هينا مقص ٠٠ وهينا مقص
٧٦ ـ سباق النمل

وبعد جمع وتسجيل هذه اللعبات ودراستها اتضح أن معظمها له أصالة تاريخية اذ أنهـــا ترجع الى عهد قدماء المصريين ، ومن هنا يتبين لنا مدى أصالة ألعابنا الشعبية ٠ فهى قديمة قدم التاريخ ، استمدت أصـــالتها من أصالة الحضارة المصرية ٠٠ فقد اهتم المصريون القدماء بأنواع عديدة من الألعاب الشعبية ، وأقبلوا اقبالا شديدا على ممارستها أو مشـــاهدتها فى أوقات فراغهم ٠٠ وقد تعددت هذه الألعاب التى كان يمارسها الصغار والكبار من مختلف طبقات الشعب وكان يشاركهم الحكام والامراء أيضا ٠

ولقد دلت الصور والرسوم التى وجدت على جدران المعـــابد وخاصة مقابر (بنى حسن بالمنيا) ٠ على أن الفراعنة كان يطيب لهم أن يشهدوا المباريات الرياضـــــــية من شرفات قصورهم ، وأن الامراء كان يستخفهم الحماس أحيانا فينزل بعضهم الى حلبة المباريات ليكونوا على كثب من المتبارين ويشــــجعونهم بعبارات التشجيع والتهنئة وكانوا يجزلون العطـــاء للفائزين ٠٠ ومن دلائل اهتمامهم بالرياضـــة أيضا أنهم كانوا لا يتوجون أى أمير ملكا على البلاد الا اذا اجتاز امتحانا قاسيا فى أداء بعض الالعاب الشعبية وهذا يدلنا على مدى ماوصلت اليه منزلة الرياضة والالعاب الشـــعبية لدى قدماء المصريين ٠ فقد استعانوا بأوضـــاعها وحركاتها خلال أعيادهم الدينية وشـــعائرهم الجنائزية ٠٠ وتضمنت صور ورسوم أعيادهم أوضاعا دقيقة رائعة لفتيات وفتيـــان ، اقترن اداؤها بالتنظيم اللفظى والايقاع الحركى ٠٠ وقد رمزت هذه الرسوم أيضا الى طائفتين من الالعاب : طائفة بسيطة الاوضاع ويســيرة فى أدائها تستهدف الرشاقة وتنمية البدن فضــلا عن أغراض اللهو والمتعة ، كان الصبية يلعبونها داخل الدور وقريبا منها وفى أماكن التعليم ، وكانوا يؤدون فيها أوضاعا تشبه بعض حركات « الجمباز » الحالية ، أما الطائفة الأخرى فقـد استلزم أداؤها كثيرا من الجهد والمهارة والتمرين وكان يؤديها الشـــــباب من هواة ومحترفين ومارسها العســــكريون وكانت منها ألعاب المصارعة وحمل الأثقـــال والقفز والتحطيب والعدو والسباحة والتجديف ٠

ألعاب شعبية مصرية :

تعتبر لعبة (شبر شبير) من أقدم اللعبات الشعبية المعروفة لنا فى العالم ، وهى على أية حال أقدم لعبة مصرية ما زالت تمارس الى الآن ، ويسميهـــا البعض (كازا لاوزا) أو (البحـــر المالح) وكانت محبـــوبة جدا لدى

المصريين القدماء ، ويرجع أقدم نقش يدل على أن المصريين القدماء كانوا يمارسونها الى سنة ٢٥٠٠ ق٠م ٠ وتبين لنا النقوش الموجودة فى (مقابر (بنى حسن بالمنيا) أن طريقة ممارسة هذه اللعبة مطابقة تماما للطريقة الموجودة الآن والتى يمارسها الجميع سواء فى الوجه البحرى أو القبلى أو الواحات أو النوبة وتكثر ممارستها فى الأماكن التى بها آثار فرعونية وذلك مما يدل على أصالتها وشعبيتها لأنها تمارس بنفس الطريقة فى جميع هذه الجهات ٠

وهـذه اللعبـة يؤديها الصبيان فقط لأنها تحتاج الى مهارة وقوة فى أدائها ٠ وطريقـة أدائها كالتالى :

● يؤدى هذه اللعبة من أربعـة الى عشرة لاعبين ينقسمون الى فريقين متساويين وتجرى القرعة بينهما لانتخاب الفريق الذى سيبدأ اللعبة ٠

لعبة الأعداد (ارمنت)



● تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذى خسر القرعة على الارض وجها لوجه ويبدأ اللاعبون من الفريق الآخر فى القفز واحدا وراء الآخر حسب الخطوات التالية : ــ

١ ــ يمد اللاعبان وهما جالسان متجاورين على الارض ويقوم لاعبو الفريق الآخر بالوثب من فوقهما ٠

٢ ــ يثنى اللاعبان الجالسان أرجلهما بحيث يكون قدما كل منهمـا مواجهين لقـدمى الآخر ٠٠ ويقفز اللاعبون من فوقها ٠

٣ ــ يفتح اللاعبان الجالسان أرجلهما الى أكبر مدى لتكوين ما يعرف (بالبحر الكبير) أو البحر المالح (ــ ومنها جاءت تسمية اللعبة بالبحر المالح ــ وذلك لتصعيب عملية الوثب من فوقها ٠

٥ ــ يمـد اللاعبان أرجلهمـا أماما ويضع كل لاعب احدى قدميه فوق قدم زميله المواجه له ٠ ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر فى الوثب من فوقها ٠

٦ ــ تكرر الحركة السابقة مع وضع القـدم الثالثة والرابعة بالتبادل للاعبين الجالسين ثم يقوم باقى اللاعبين بالوثب من فوقها ٠

٧ ــ يضع اللاعبان الجالسان أيديهما بالتبادل على أن تكون كف اليد مفرودة الأصابع ومع نجـاح اللاعبين فى الوثب من فوق الأرجل والأيدى تضاف يد أخرى بالتوالى بحيث يضع اللاعبان الجالسان على الأرض أرجلهما وأيديهما فوق بعضهـا بالتبـادل فيصل ارتفـاع هذه الأرجل والأيادى الى حوالى ٨٠ أو ٩٠ سـم وهى أصـعب مرحلة فى اللعبـة وقد سميت اللعبـة (شبر شبير) من أجـل ذلك لان من ينجح فى الوثب من فـوق أيادى اللاعبـين الجالسين الموضوعة شبرا فوقا شبر يعـد من الأبطال فى الوثب العالى ٠٠ ومن أحكام هذه اللعبة أن الفريقين المتباريين يتبادلان أماكنهما اذا لمس أحد اللاعبين الواثبين جزءا من جسم اللاعبين الجالسين على الارض ٠ وتحسب نقطة للفريق اذا نجح جميـع أفراده فى كل خطوة من الخطوات السـابقة ٠ والفريق الذى يحرز نقطـا أكثر يفوز ويركب أفراد الفريق الآخر



رقصة التحطيب .. فى مهرجان الأقصر

ويمشى بهم حول المكان الذى كانوا يمارسون فيه اللعبة .وظاهرة ركوب الخصم بعد التغلب عليه فى أى لعبة، منتشرة فى معظم ألعابنا الشعبية وخاصة الموجودة فى الوجه القبلى. بجانب ما فيها من روح الدعابة والتسلية والحط من مقدرة المهزوم لمنزلة المطايا (والمطايا غالبا هى الحمير).

ولضيق المجال فاننى سأذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض اللعبات الشعبية المصرية التى لها أصالة قديمة مثل اللعبة السابقة وقد انتقلت معظم هذه اللعبات الى البلاد الاخرى وخاصة الغرب حيث أخذها سكانه وطوروها وبدأوا يمارسونها بعد وضع قوانين لها ، ومن هذه اللعبات :

لعبة الحكشة :

وتعتبر من أكثر اللعبات الشعبية انتشارا وخاصة فى الأرياف ويلعبها شباب الريف فى أجران القرية وخاصة فى فصل الشتاء حيث تساعد على التدفئة نظرا لما تتطلبه من حركة مستمرة .

وقد اقتبست لعبة (الهوكى) الدولية من لعبتنا هذه حتى اسمها ، فكلمة هوكى هى منطوق أجنبى لكلمة حكشة، وقد أخذ الغربيون اللعبة ونظموها، فحددوا عدد اللاعبين وأوصاف العصا ، وأحلوا دحرجة الكرة والضربات القصيرة والتمرير ، محل الضربات الطويلة والاندفاع الفردى فى الملعب ، ونشروها فى العالم ، بل واقتبسوا منها ألعابا كثيرة كهوكى الانزلاق واللاكروس والبولو .

وتحتاج لعبة الحكشة الى مكان فسيح وكرة مصنوعة من اللوف محبوكة الربط أو مجدولة وتحتاج الى مضارب تصنع من الاجزاء العريضة السفلية من جريد النخيل فيؤخذ الجزء المسمى بالقحف ويسوى بسكين ، ويزال ما فيه من شوك أو نتوء ، ثم يوضع فى فرن ناره هادئة، حتى يتبخر ما فيه من عصير فيخف وزنه ،كما يمكن استعمال عصا عريضة من شجرة السنط .

ويشترك فى أدائها أى عدد من اللاعبين ، يقسمون فريقين متساويين وطريقة لعبها كالتالى :

توضع الكرة على الأرض فى منتصف الملعب

ويقف كل فريق فى نصف ملعبــه ، ويقف (عريف) وهو رئيس أحد الفريقين مواجهـا لعريف الفريق الآخر والكرة بينهما • يبـدأ اللعب بأن ينادى أحدهمـا (ترنيزة) فيرد عريفالفريق الآخر بقوله (بحر الجيزة) اشارة الى أنه مستعد • عندئذ تضرب الكرة بالعصا ، ويحاول أفراد كل فريق دفعها ، لتمر فـوق خط خصمه أى (مرماه) الى الخارج • والفريق الذى ينجح فى ذلك يصيح أفراده قائلين (رد) وهم يحرزون بذلك نقطة ، ويعـاد اللعب من جديد من منتصف الملعب وهكذا • والفريق الذى يحرز أكبر عدد من الاصابات يعـد فائزا •

التحطيب (أو لعبة العصا) :

تسمى هذه اللعبة بالتحطيب لأنها تلعب بالحطب أو العصى الغليظة (النبوت) ويسميها أهل الصعيد (لعب القلاوى) ويسميهـا أهل الفيوم (الملاقفة) وفى الوجه البحرى تسمى (المحاجلة) •

وكانت هذه اللعبـة عند نشأتهـا تعتبر وسيلة للدفاع عن النفس ، ثم تطورت عند قدماء المصريين فأصبحت رياضة ، كما ثبت لدينـا من النقوش الموجودة بمقابرهم كمقبرة (كيرو ايف) وغيرها ، والتى تدل على اشتراك القادة وأفراد الشعب فى ممارسة تلك اللعبة مستعملين أحيانا أقنعـة ودروعا للوقاية . وأحيـانا كانوا يسـتغنون عن تلك الدروع والأقنعة • وقد عثر بين النقـوش المصرية القديمة ، التى وجدت بمقابر بنى حسن على نقش لعصا التحطيب التى كانت تشـبه ما لدينا الآن ، بزيادة حمالة من الجلد لتعليقها حول الكتف • وقد أكد (هـيرودوت) فى كتاباته أن المتبـارين كانوا أحيـانا يصيبون بعضهم اصابات قاتلة ، ولو أن التاريخ المصرى القديم لم يسجل أى اشارة لحوادث مؤسـفة نتيجة لتلك المباريات •

ومن مميزات هذه اللعبة أنها تعبر عن ذلك النوع من الألعاب الذى يمارس للمنافسـة ، بقصد اظهار المهارة والرشاقة وسرعة البديهة والقوة والدفاع عن النفس • وهى تحتاج فى أدائها الى قدر كبير من اللياقة البدنية وخفـة الحركة واليقظة والتوافق العضلى العصبى • وتتميز هذه اللعبة باشتراك كل عضلات الجسم فى أدائها ، مما يتيح لممارسيهـا أن يدربوا أجسامهم تدريبا شاملا •

وطريقة أدائها معروفـة لدينـا جميعا اذ يؤديها لاعبان اثنان فحسب كما هو الحـال فى ألعاب السلاح (الشيش) ويمسك كل منهما بيده أو بيديه عصا من النوع المعروف بالشوم ، ويبدأ اللعب بأن يمشى اللاعبان فى دائرة حول بعضهما وكل منهما يلوح بعصاه فوق الرأس ، وتعتبر هذه تحية ، ثم يواجـه كل لاعب زميله ، ويلوح كل منهما بالعصـا يمينا أو يسارا أو أماما أو خلفا فى حركة دائرية ، وفى أثناء ذلك يحاول كل منهمـا الاحاطة بالآخر بقفزات خفيفة ، مع قيامهمـا بحركات عديدة واتخاذهما لكثير من الأوضاع المختلفة للجسم والذراعين، ويستمران فى ذلك حتى يجد أحدهما منفذا أو ثغرة فى جسـم صاحبه ، فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها « بالكشف » ، فيقال لقد كشفه ، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس ، ويجتهد اللاعب الملموس أن يقابل هذه الضربةأو اللمسة بضربة أخرى يسمونها «الغطا» فان اصابه تعادلا والا عد المكشوف مغلوبا •

ومن شروط هذه اللعبة مسك العصا أثناء اللعب بيد واحدة أو باليدين معا ، كما يستطيع اللاعب أن يمسكها بيد وينزلق باليد الاخرى بسرعة عليها حتى تصبح العصا أفقية وتغطى جسمه وتدرأ عنهضربة خصمه• ويمكن للاعبين التحرك سريعا من مكان لآخر أو الجثو على ركبة واحدة أو ركبتين للمراوغة والابتعاد عن العصا حتى ينكشف جزء أمامى من جسم الخصم • وتحسب النقطة للاعب اذا لمس خصمه بالعصا فى أى جزء من أجزاء جسمه وهذا فى الوجه القبلى ، أما فى الوجه البحرى فلا تحسب له الا اذا كانت لمسته للنصف العلوى من الجسم فقط • ويجب أن يكون اللمس خفيفا ، كمـا يشترط أن يكون بالعصـا فقـط • وتتوقف

المهارة فى هذه اللعبة على مرونة مفصل اليد ، وسرعة حركة العصا ، والخطط المحكمة التى يضعها اللاعب كى يحمل خصمه على كشف جسمه ·

لعبة الحجلة :

هذه اللعبة منتشرة فىأكثر مناطق الجمهوريه العربية المتحدة ويمارسها أهل النوبة على نطاق واسع ولها شعبية كبيرة لديهم ويسمونها (الحندكية) ·

وهذه اللعبة شائعة فى الليالى القمرية وخاصة فى ليالى رمضان ، ويمارسها القرويون غالبا ، فهى تتصل بعادات وتقاليد الزواج لديهم ، فنرى فى هذه اللعبة فريقين – فريق يمثل أهل العروس ويحاولون الدفاع عنها والفريق الثانى يمثل أهل العريس ويقومون بمحاولات عديدة لخطف العروس ، وهذا ما كان يحدث ولا يزال فى المجتمعات البدائية– فعلى العريس أنيقوم بخطف عروسه فى اليوم المحدد للزواج ويخرج العريس لذلك بين أصدقائه لهذه المهمة – بينما أهل العروس يدافعون عنها حتى لا يخطفها منهم العريس – وفى النهاية يتغلب عليهم العريس بمهارته وقوته ويستولى على العروس ويأخذها الى منزله ·

طريقة أداء هذه اللعبة : ينقسم اللاعبون الى فريقين متساويين ، أحدهما مهاجم والآخر مدافع – يقوم الفريق المهاجم بتعيين هدف له يسمى (الرد) وهو غالبا ما يكون شجرة أو حجرا، وهذا الرد يمثلمنزل العريسويرمز له · يقف الفريق المدافع بين الفريق المهاجم والرد ·

يعين الفريق المهاجم فردا من فريقه يسمى (العروسة) ويقف فى مكان معين · يتخذ اللاعبون الوضع الثابت للعب ، بأن يثنى كل منهم احدى ركبتيه ويمسك مشط القدم المنثنية باليد القريبة (ويعتبر اللاعب خارجا عن اللعبة اذا فك هذه اليد) ·

يبدأ اللعب بأن يهجم كل فريق على الفريق الآخر ، محاولا دفع أفراده بالكتف حتى يفقدوا توازنهم ويتركوا القدم الممسوكة لتلمس الارض ومن يتركها كما نعلم يخرج من اللعبة · فى هذه الأثناء يسعى الفريق المطارد الى العروس ليلمسها ، فاذا أسرت حل لاعب آخر من فريقها محلها ، وهكذا حتى يسقط كل أفراد الفريق فى الأسر ، وبذلك ينتصر الفريق المطارد فتحتسب له نقطة ثم يتبادل الفريقان أماكنهما ·

والفريق المهاجم يكون هدفه أثناء اللعب أن يفتح الطريق للعروس للوصول الى (الرد) ويرد عنها هجمات الفريق المطارد، فاذا وصلت اليه عد الفريق منتصرا ، وتحسب له نقطة ، ويتبادل الفريقان أماكنهما ·

اللجم البحرى :

وهذه اللعبة تعتبر الأصل بالنسبة للعبة الشعبية الأولى بأمريكا وهى لعبة (البيس بول) ويعتقد أن الغربيين أخذوا لعبتنا هذه وطوروها الى أن أصبحت فى شكلها الحالى ·

وهى تلعب على أى مساحة من الأرض الفضاء ، يرسم فى ناحية منها خط بعرض الملعب وفى الناحية الأخرى نصف دائرة تسمى (الأم) وتسمى المسافة التى خلف الخط الى الخارج بالمنطقة الحرام · وتستخدم فى أدائها عصا صغيرة ، وكرة مصنوعة من اللوف ومربوطة بحبل من الكتان ربطا متينا ·

ينقسم اللاعبون فريقين أحدهما فريق المضرب ، ويقف أفراده بالمنطقة الحرام خلف الخط المرسوم ، والفريق الآخر يسمى فريق الملعب ، وينتشر أفراده فى الملعب فى المنطقة بين الدائرة والخط ·

وطريقة لعبها كالتالى : يقف رئيس الفريق الضارب وهو ممسك بالمضرب فى منطقة الأم تجاه رئيس فريق الملعب وهو ممسك بالكرة وواقف خارج منطقة الأم ، يرمى الأخير الكرة الى أعلا لداخل منطقة الأم ، فيحاول رئيس فريق المضرب ضربها بالعصا وهى عالية (يلجمها) وله أن يكرر المحاولة ثلاث مرات ، فاذا فشل يسقط فريقه ويتبادل الفريقان أماكنهما ، أما اذا نجح وأصاب الكرة ، جرى أحد أفراد فريقه من منطقة الحرام الى (الأم)،

بينما يحاول أحد أفراد فريق الملعب لمسه بالكرة وهو يجرى ، فاذا أصابه أصبح الفريق الضارب خارجا ، ويتبادل الفريقان الأماكن ٠

ومن شروط هذه اللعبة أن لرئيس الفريق الضارب الحق فى ضرب الكرة ثلاث مرات ثم يحل غيره محله ،وفى كل مرة يجرى أحد أفراد الفريق الضارب من المنطقة الحرام الى الأم أو بالعكس ، لكى تتاح لفريق الملعب ، فرصة اسقاطه بلمسه بالكرة ٠ واذا تم اشتراك جميع أفراد فريق المضرب فى اللعب ، أو فشل أحدهم فى ضرب الكرة ثلاث مرات متتالية ، أو استطاع أحد افراد فريق الملعب لمس أحدهم فى المسافة بين الخط ونصف الدائرة، فيعتبر فريق المضرب منتهيا من أداء دوره . ويغير مكانه مع الفريق الآخر ، ويبدأ اللعب من جديد ٠ تحسب نقطة للفريق الضارب عن كل فرد من أفراده نجح فى الانتقال من المنطقة الحرام الى منطقة الأم ٠ والفريق الذى يحرز أكبر عدد من النقط عند نهاية اللعب يعد فائزا ٠

*** وهناك لعبات اخرى لها نفس الاصالة الشعبية ولكنها تختلف من حيث الشكل والأداء فهناك ألعاب هادئة تمارس لتمضية الوقت والتسلية بين فردين مثل لعبة السيجة وهى موجودة منذ عصر الفراعنة** ٠ وتحتاج الى ذكاء ومهارة فى تحريك قطع الحجارة ــ وذلك كما هو الحال فى لعبة الشطرنج ــ وتندرج لعبة السيجة فى التصنيف السالف ذكره تحت ــ (العاب وتسالى بقطع الحجارة والزلط) ومنها أيضا لعبة (البلى) ولعبة (الكبه) . ومن **(ألعاب الكرة)** نجد (الحكشة ــ اللجم ــ الناصوب ــ أول سنو ــ صيد السمك ــ السبع طوبات ــ لعبة الدول ــ بسلة يا بسلة **ومن العاب المحاصيل** نجد (لعبة البجول) ٠ **ومن العاب العصا** (التحطيب ــ الحكشة ــ الطاب ــ العصفورة والمضرب ــ اللجم ــ التناس (نوبية) ــ **ومن ألعاب الحبال)** نط الحبل بأنواعه ــ فك عقد الحبال وغيرها) ٠ **ومن العاب العظم** (نجد لعبةعضماية الضح وهى موجودة بالأماكن التى بها صناعة السكر والتى يدخل فيها العظم كعامل أساسى فى الصناعة ــ مثل بلدة أرمنت وكوم امبو ــ ولا توجد هذه اللعبة الا بهذه الاماكن حيث ترتبط بوجود العظم بكثرة فى البيئة مما سهل عملية الخلق لدى الأطفال باستعمال الأدوات الموجودة فى البيئة وادخالها فى ألعابهم وهو نمط محلى) ٠ **ومن ألعاب الأرقام** (نجد لعبة النمر) **ومن ألعاب الورق** (نجد لعبة الطيارة والمراكب وغيرها) **ومن ألعاب الحيوانات والطيور** (نجد لعبة الثعلب فات فات وتعد هذه اللعبة من الألعاب العالمية فحيث يوجد الثعلب ــ توجد ألعابه ــ وكذلك لعبة الدبة وقعت فى البير ــ والقط والفار ــ والغراب النوحى ــ وحنك الديك ــ والعصفورة والمضرب يا عم يا جمال ــ وجمال الملح ــ وسباق النمل) **ومن ألعاب البيض** (لعبة البيضة والى شواها) **ومن الألعاب التى ترتبط بالأغانى** نجد (أنا الغراب النوحى ــ يا عم يا جمال ــ ولا ٠٠ برلا ٠٠ برليلا ــ ترا ٠٠ ترا ٠٠ يا ضليلة بسلة ٠٠ يابسلة ــ حبلى طويل يا أمه ــ مين فى جنينتى ــ طلع طبق ٠٠ نزل طبق ــ حج حجيج ٠٠ قوم صلى) **ومن الألعاب الراقصة** (ولا ٠٠ برلا ٠٠ برليلا ــ وترا ٠٠ ترا ٠٠ يا ضليلة) ٠ **ومن ألعاب الاستغماية والبحث** نجد (لعبة الطاقية فى العب ــ عسكر وحرامية ــ صيد الحمام) **ومن ألعاب التخمين** (انزل ولا تزلزل ــ عروستى ــ الجديد والطرة) **ومن ألعاب الأيادى والأصابع (نجد لعبة دق الكف ــ حادى يا حادى ــ** كركمة ــ البيضة والى شواها طلعت لوحدى ونزلت لوحدى) **وهناك ألعاب اخرى مثل المساكة والفوازير والنكت العملية وألعاب الخيل والعاب المقالب(١) وألعاب الصراع وألعاب القاطرات البشرية ، بجانب ألعاب النقود وألعاب أعواد الثقاب وألعاب الألوان والشرائط وألعاب التقليد وألعاب التسلية الخاصة بالأطفال وهى غالبا ماتؤدى داخل المنازل وهى بسيطة العدد وغالبا مايصاحبها نوع من الجمل الترديدية أو الأغانى أو الأناشيد ٠**

ارتباط أغانى الأطفال بألعابهم :

مما سبق يتضح لنا أن معظم ألعاب الاطفال مرتبطة ببعض الأغانى أو الجمل الترديدية أو المحفوظات ومن أجل هذا فقد اهتم المتخصصون فى دراسة الفنون الشعبية بجمع وتسجيل أغانى وألعاب الأطفال وذلك للبحث عن القيم الفنية الموجودة بتلك الأغانى والتى تمتد جذورها الى أجيال عديدة والتى تؤدى تلقائيا وبصورة ثابتة متكررة اذ أنها وراثية ٠٠ ومما يدل على أصالة تلك المادة ـ تلك العلاقة الوثيقة بين النص واللحن والحركة والايقاع فنجد أن النص واللحن يتوافقان معا بطريقة سلسة جميلة ـ والحركة والايقاع يرتبطان بأسلوب واحد ٠

كما نجد أن ملكة الابداع بالنسبة للأغانى عند الأطفال محدودة ـ بعكس كثير من أنواع الأغانى الشعبية الأخرى وخصوصا أغانى الحب وأغانى الأفراح ، فعلاقة النص باللحن علاقة واهية ، لأن ملكة الابداع مع الاحساس والشعور عند الانسان البالغ ـ تكون السبب الأساسى فى تغيير النص الأدبى من شخص لآخر وذلك عن طريق المحاكاة فى جزء وعن طريق الابتكار والابداع فى جزء آخر ٠٠ علما بأنه لا يوجد تقريبا تغيير كبير فى الناحية اللحنية ٠

لهذا كان الاهتمام بأغانى الأطفال لأصالتها

ومما يدل على وجود تقاليد موسيقية موروثة فى مجتمعنا المصرى هو ذلك العدد الكبير من أغانى وألعاب الأطفال والتى تؤدى جماعية ولا يترك للفرد فيها فرصة للغناء المرتجل ٠٠ وهى تؤدى دائما بشكل ترديدى وتجاوبى جماعى ٠٠ مصحوبة بالتصفيق والصياح ٠٠ هذا مع ارتباط تلك الأغانى بحركات ايقاعية تتناسب مع اللحن السائد فى أجزاء الأغانى فكل مقطعفيها له ارتباط معين بحركة معينة من جسم الطفل يؤديها أثناء لعبه وغنائه مع باقى أفراد المجموعة وهى حركات ايقاعية لابد منها حتى تطابق الحركة اللحن ـ ولنضرب لذلك مثلا واقعيا من بيئتنا وأغانينا الشعبية الخاصة بالأطفال ـ فأغنية (هينا مقص ٠ وهينا مقص ـ وهينا عرايس بتترص ٠٠) نجد أن الأطفال عندما يؤدونها يقف كل اثنين أمام بعضهما فاتحين أرجلهما على هيئة مقص ثم يبدآن فى تبادل التصفيق بالأيدى ٠٠ فاليد اليمنى مع اليد اليمنى للزميل واليسرى مع اليسرى وهذه الحركة التى توازى الايقاع تصاحب الاغنية فى جميع مقاطعها وفى كل أجزائها ٠

وفيما يلى بعض نصوص هذه الأغانى التى تصاحب ألعاب الأطفال :

بسلة ٠٠ يا بسلة

بسلة ٠٠ يانبقة
بسلة ٠٠ يا نبقة
يعيش بابا ويبقه
ويعمر الطبقة
والطبقة ميتينى
دخلنا الحسينى
صلينا ركعتينى
اجازه يانور عينى ٠٠

وتؤدى البنات هذه الاغنية أثناء لعبهن

لعبة ترا ترا يا ضليلة



بالكرة وتصاحبها مع ترديد كل مقطع منهــا تصفيقة باليد وضربة بالكرة الكاوتش ..

ومع مقدم كل مساء يتجمع الاطفال وخاصة فى الامســيات القمرية .. وغالبا ما يتزعم هؤلاء الاطفـال واحد منهـم يقودهم فى اللعب أو الغناء .. وهم يطوفون بأنحــاء البلدة مرددين :

العريف :

يالاعبين كل ليلة
فتشى عليكم عجيله

المجموعة :

فات علينا كتير وكتير
واحد يشوح بالمنديل
والمنديل أبو طيارة
طارت فيه الشرارة

ويرددون أيضا الأغنية التالية لتجميع باقى الاطفال ليبدأوا ألعابهم :

المجموعة :

يا مغرفا .. يامنأرشا
لى العيال .. من ع العشا ..
يا مغرفا .. ياحديد .. ياحديد ..
لى العيال .. من ع الوئيد ..
يا مغرفتنا .. يا منأرشه
صحى فؤاد من ع العشا
وان ما أمش الليلة ..
يضربوه .. بالقلقيلة ..
سن الفار .. عند العطار
يضرب بالطار
يقول يا حليله .. يابليله
يالاعبين كل ليلة ..

ومن الاغانى التى ترتبط بالالعاب والحركة والتمثيل والرقص لدى الاطفال نجد مثــلا أغنية (رله .. برلا .. برليلا) وهى مرتبطة أيضا بعادات وتقاليد الزواج فى المجتمع فنجد أن الأطفال فيها ينقسمون الى صفين متشابكى الأيدى ويضعونها فوق أكتاف الآخرين كما فى رقصة الدبكة .. ثم يبدأ الصف الذى يمثـل العريس وأهله فى التقـدم الى الامام بخطوات منظمة وايقاع رتيب تبعا لترديد مقاطع كلمات الأغنية فيقولون وهم يتقدمون للأمام :

المرسال جالكم ..

ثم يتقهقرون للخلف مرددين :

ـ رلة .. برلة .. برليلا

فيقوم الصف المواجه بأداء حركات عكسية لهم ثم يرد عليهم :

مجموعة العروس :

عاوزين مين ؟
ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

ـ عاوزين (فلانة) ..
ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

ـ تجيبولها ايه ؟
ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

ـ نجيبلها غويشة ..
ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

ـ لا .. متأضيهاشى ..

مجموعة العريس :

ـ رلة .. برلة .. برليلا
ـ نجيبلها خاتم ..

مجموعة العروس :

ـ لا .. متأضيهاشى ..
ـ رلة .. برلة .. برليلا

(ويستمر عرض الاشياء التى ســوف يحضرها أهل العريس للعروس كهدايا للعرس واخيرا يعرضون عليها التالى :

مجموعة العريس :

ـ ربع الدنيا ليها ..
ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

ـ لا .. متأضيهاشي ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

ـ نص الدنيا ليها ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

ـ لا .. متأضيهاشي ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

ـ كل الدنيا ليها ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا ..

مجموعة العروس :

ـ لا .. متأضيهاشي ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

ـ شباك النبي ليها ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

اتفضلوا خدوها ..

ـ رلة .. برلة .. برليلا

وعندئذ تقترب المجموعتان وتخرج العروس من مجموعتها وتنضم الى مجموعة اهل العريس الذين يعبرون عن فرحتهم بحصـــولهم على العروس فيهلل جميعأفراد المجموعتين قائلين : (هيــه) بصوت عال .. وهــذه الجمــلة ذات الصوت المرتفع يقابلها عنـــدنا فى الافراح طلقات الاعيرة النارية ابتهاجا بزفاف العروس وانتقالها من منزل أهلهـــا الى منزل العريس وأهله ..

* وكما أن للعادات والتقاليد أغانيهـــا وألعابها لدى الاطفال فان المناسبات الدينيــة والاجتماعية لها أيضــا نصيب وافر من هذه الاغاني والالعـــاب .. **ففى شهر رمضـــان الذى يعد مرتعا خصبا لاغانى الطفولة وألعابها .. يكثر الاطفال من أغانيهم وفترات ألعــابهم ولهوهم .. وقبل صلاة المغرب نجدهم يتغنون بالاغنية التــــالية ايذانا بقرب آذان المغرب وافطار الصائمين** .. وهذه الاغنية مطلعهـــا (على عليوة .. يالى .. ضرب الزميرة .. يالى) واليكم الآن نص هذه الاغنية اللطيفة : ـ

يغنى قائد الاطفال (أو العريف) :

على عليوة ..
يا لى ..
ضرب الزميرة ..
يا لى ..
ضربها حربى ..
يا لى ..
نطت فى قلبى ..
يا لى ..
قلبى رصاص ..
يا لى ..
أحمر رقاص ..
يا لى ..
رقاص على مين ..
يا لى ..
على شاهين ..
يا لى ..
شاهين مامات ..
يا لى ..
خلف بنات ..
يا لى ..
خلفهم تسعة ..
يا لى ..
قاعدين ع الاصعة ..
يا لى ..
وأخويا فيهم ..
يا لى ..
عاوج طربوشه ..
يا لى ..
من كتر فلوسه ..
يا لى ..
كبش واداني ..
يا لى ..

اداني جنيه ..
يا للي ..
أجيب به ايه ..
يا للي ..
أجيب به وزه ..
يا للي ..
والوزه تكاكي ..
يا للي ..
واتقول ياوراكي ..
يا للي ..
يا وراك الشوم ..
يا للي ..
عدا الفيوم ..
يا للي ..
بيبيع لون ..
يا للي ..
ولونه حادق ..
يا للي ..
طرقع بنادق ..
يا للي ..
بنت السنوسي ..
يا للي ..
كسرت لى فنوسي
يا للي ..
وفنوسي سوس
يا للي ..
دهب مرصوص
يا للي ..
رصيته رصة
يا للي ..
ولا حدش شفني
يا للي ..
الا الأمير
يا للي ..
أبو عب كبير ..
يا للي ..
على علبره .. ضرب الزميرة

وعندما ينتهي الأطفال من افطارهم يسرعون بالخروج من منازلهم حيث يلتقون ، والفوانيس الملونة بأيديهم والفرحة تعلو وجوههم حيث يبـــدأون في ترديد أغـــانيهم الجميلة والتي يستهلونها باغنية :

حاللو .. ياحاللو .. رمضـــان كريم .. ياحاللو ..

حل الكيس .. وادينا بقشيش .. لن روح منجيش .. يا حاللو ..

ويرددون أيضا :

وحوى .. يا وحوى ..	ايوحة
وكمان وحوى ..	ايوحة
بنت السلطان ..	ايوحة
لبسة القفطان ..	ايوحة
من بدع زمان ..	ايوحة
وحوى .. يا وحوى ..	ايوحة

وهناك أغنية أخرى مازال الاطفال يرددونها منذ عصر الخلافة الايوبيـــــة حتى الآن ومن مقاطعها :

لولا جرينا .. لولا جينا ..	ياللا الغفار
ولا تعبنا رجلينا ..	ياللا الغفار
لولا (فاطمة) .. لولا جينا ..	ياللا الغفار
ولا تعبنا رجلينا ..	ياللا الغفار
تدينا .. ياما تدينا ..	ياللا الغفار
تدينا .. ميتينى ريال ..	ياللا الغفار
نسافر بهم على بر الشام ..	ياللا الغفار
نجيب زئبق للعصفور ..	ياللا الغفار
اللى ينادى على الصور ..	ياللا الغفار
يقول يا ناصر يا منصور ..	ياللا الغفار
تنصر لنا ست (فاطمة) ..	ياللا الغفار

(فاطمة) قاعدة على حجر النبى ..
لابسه توبين مغربى ..
يا حجة صلى على النبى
بنت العزيز الغالى

حاللو .. ياحاللو .. رمضان كريم .. ياحاللو

ـ ادونا العادة ..	آه يا ستى
ـ لبدة وقلادة ..	آه يا ستى
ـ والفانوس طقطق ..	آه يا ستى
ـ والشمعة خلصت ..	آه يا ستى

ـ والعيال نامت .. آه ياستى .. هيه ..

وكان المقصود بالناصر المنصور فى الاغنيـــة السابقة هو البطل صلاح الدين الايوبى الذى

كان يفتخر به الشـــعب لانه حرره من الظلم والاستعباد وقادهم من نصر الى نصر .

ولازال الاطفال يتغنون بهذه الاغانى حتى يومنا هذا وهى مصحوبة ببعض اللعبـــات الشعبية مثل لعبة (برلا .. برلا .. برليلا) ولعبـــة (التعلب فات .. فات .. وفى ديله سبع لفات) .. ولعبة (هنا مقص .. وهنا مقص .. وهنا عرايس بتترص ..) ولعبـــة (يا عم ياجمال .. جمالك فين ..) ولعبـــة (أنا الغراب النوحى .. أخطف واروح عـــلى سطوحى ..) وهى لعبات كلها مصـــحوبة باغانى يرددها جميع الاطفال وخاصة البنات ـ وهناك ألعاب اخرى خاصة بالصبيان فيهـــا (عم عنكب .. شـــد واركب .. على فين .. عالبحر والبحرين .. خدنى معاك .. ياريس) ..ولعبة (صلح .. أو دق الكف) و (صيادين الحمام) ولعبة (عسكر وحرامية) ولعبة (الطرة والجديد) وألعاب (المساكة) وألعـــاب الحركة والاستغماية .

وعندما تنتهى أيام رمضان الجميلة .. يحين موعد العيد فينسى الاطفال حزنهم على انتهـــاء ليالى رمضان والتى يودعونها بقولهم :

ـ رمضان يابن سنية .. ياميت عالصابية

ـ رمضان يابن الحجة .. ياميت عالمخدة..

وهم يستقبلون العيد فرحين .. بملابسهم الجديدة والنقود التى يحصلون عليها (العيدية) من والديهم وأقاربهم .

فنجدهم فى آخر يوم فى رمضـــان يتغنون قائلين :

ـيابرتقان أحمر وجديد

ـ بكره الوقفة وبعده العيد ..

ويرددون أيضا ..

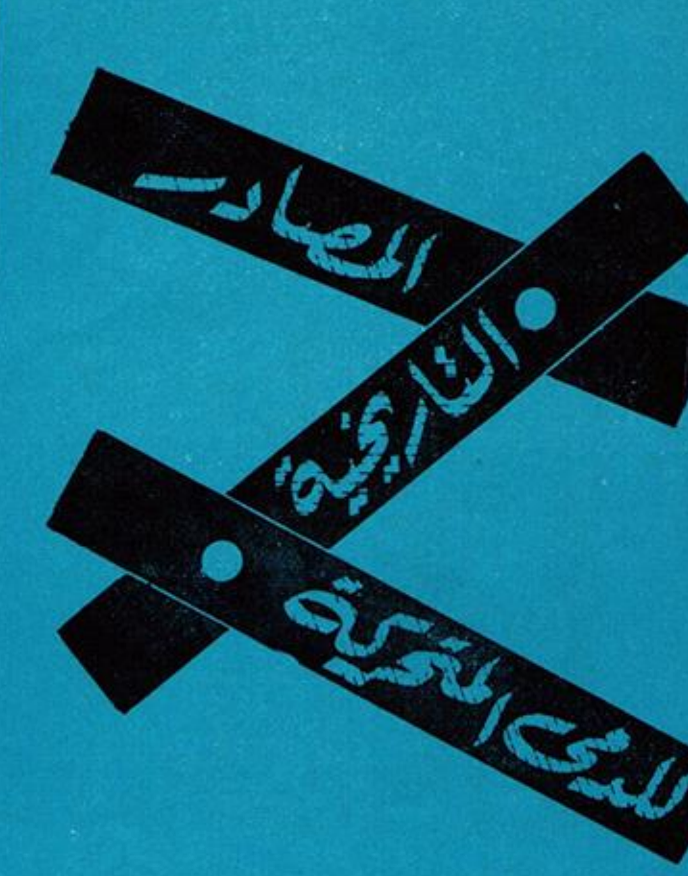
ـ يا برتقان أحمر وصغير

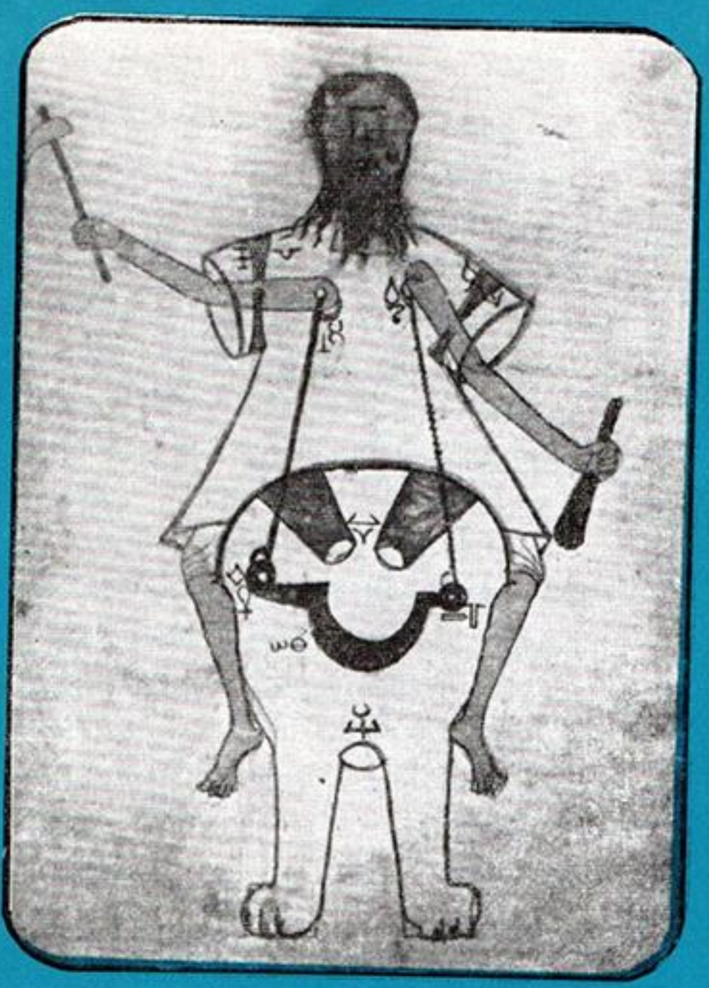
ـ بكرة الوقفة وبعده نغير ..

والمجال هنا يضيق بحصر جميع الاغنيـــات فى جميع المناسبات التى تمر بالأطفال فى حياتهم.. وهذه المناسبات ما هى الا صور بسيطة تعبر عن مرح الطفولة وتطلعاتها الى الحياة..ولكنها عميقة من حيث انتباه الطفل لجوانب الحيـــاة والبيئة التى تحيط به .. ومن هنـــا كانت أهمية دراسة فنون الاطفال (أغانيهم والعابهم) وذلك بالنسبة للمهتمين بالفنون الشعبية .. لانها تعبر عن القدرات الابداعية لقطاع هام من مجتمعنا الجديد ألا وهو .. الاطفال ..

ماهر صالح







ترجع الدمى المتحركة الى عهود غابرة ، وتمتد أصولها عبر حضارات متباينة ومتباعدة، وقد اتخذت تارة مظهر أقنعة ، وأخرى شكل أوثان أو أصنام تتحرك أجزاء منها ، فى حين تظل بقية أجسامها ثابتة .

وكانت الدمى المتحركة مقرونة ـ منذ فترات سحيقة من التاريخ ـ بأنواع من العبادات والطقوس الدينية . ونذكر على سبيل المثال أن بعض المراسيم الدينية ، فى الازمنة الفرعونية ، كانت تقتضى اقامة حفلات جنائزية تستخدم فيها الدمى المتحركة فقد أورد «كتاب الموتى » عند المصريين القدامى نصوصا لتراتيل فتح فم الميت كانت ترتل فى مناسبات يرتدى فيها الكاهن قناع المعبود أنوبيس ، وهو على شكل بن آوى ، فيقترب من تابوت الميت وبيده آلة لها شكل غريب يحركها وهو يتلو بعض التعاويذ ، لكى تطلق لسان الميت فى الآخرة .

وقد وصفت المؤلفة منجو فى دراسة لتاريخ الدمى المتحركة تمثالا متحركا بمتحف اللوفر بباريس للمعبود الفرعونى أنوبيس يفتح فمه ويغلقه ولعله كان يستخدم فى مثل تلك المراسيم الدينية التى سبق ذكرها . وقد صورت النقوش الفرعونية على جدران الكثير من المقابر بالاقصر وغيرها وقائع وطقوسا لمثل هذه الاحتفالات التى تهدف الى فتح أفواه الموتى عن طريق مجازى ، ليستطيعوا اجابة المستجوبين من ملائكة الحساب . وقد نشر المؤلف لوت بعض هذه الصور فى كتابه عن التصوير الفرعونى .

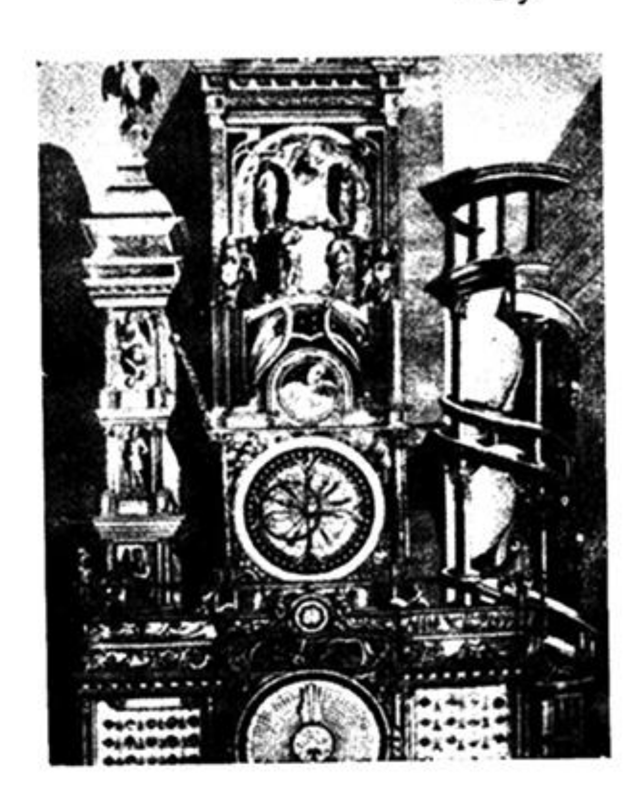
ويبدو أن تقليد صنع دمى متحركة على شكل أنوبيس ـ ذلك المعبود الفرعونى ـ ظلت ملازمة لتقاليدنا الشعبية فترة طويلة حيث كانت تصنع تارة بين هياكل خشبية لها بعض



← جزء تفصيل من تصميم العالم العربي لساعة الرزاز الجزري التي زودها بدمى متحركة على شكل فيل ورجل يقوده ·

← دمية متحركة من البرنز على شكل هيكل عظمي يمثل الموت وهو يدق ساعات الزمن ·

صورة الساعة الفلكية المقامة بمدينة ستراسبورج سنة ١٣٥٤ ميلادية وتخرج منها الدمى المتحركة لتدق ساعات الوقت ·



المفاصل ، وقد غلفت بأقمشة أو بما يشبه الورق المطلى بألوان تقرب الى اذهان الناس شكل ابن آوى ومظهره وأورد المؤلف حسين فوزى فى كتاب له وصفا لما أسماه « انوبيس يرقص » ، وهو مشهد استرعى نظره بين الازقة المصرية فى مطلع هذا القرن حيث يقول « تذكرت فجأة اننى رأيت فى طفولتى الاله أنوبيس يرقص – ولم أكن فى ذلك الزمن البعيد أعرف انه انوبيس، ولا كان الملاعب الاسكندرانى الذى يحرك دميته فترقص يعنى بذلك تقديم صورة لانوبيس ، ولكنى لم أكن أفهم لماذا اختار الرجل حيوانا محنطا يشبه الكلب الكبير ، قيل لى انه ديبه بو ، ومعنى هذا فى لغتنا الحديثة انه جلد ابن آوى حشى بالتبن والقش · وأوقف الرجل دميته فى اطار يشبه مشايات الاطفال ، وألبسها ملابس الغوازى بشرائط القصب ،

وركب فى وسطها لولبا يحرك بذراع خشبى أو بذراعين ، فيتخلع خصر دميته ويتكسر على ايقاع غنائه وهو يقول يا بيلى به٠٠ يا رقاصه٠ فاذا كانت بيلى به راقصة فلمـــاذا اختار لها الرجل جلد ثعلب محشو أما كان الافضل أن يصنع عروسا ولو من قماش ! ٠

واذا كانت الدمى التى أوردنا ذكرها تصنع من الخشب أو من جلد حيوان محشو بالتبن أو القش مما كان يستخدم فى طقوس الوثنى وغير ذلك ، فقد كانت فى الازمنة القديمة ــ ولا ســـيما فى مصر ــ دمى أخرى تصنع من ســـعف النخيل أو أغصان الاشجار أو ثمار بعض النباتات التى كان لها أيضا صفة دينية، كالدمى التى كانت تصنع من سعف النخيل فى الازمنة الفرعونية ، ثم استمر استخدامها بعد ذلك فى العهد المســـيحى فى أعياد أحد السعف ٠ وكذلك عروس القمـــح التى كانت تصنع منذ حضارة المصريين القدامى، ومازالت تصنع فى أعياد الربيع اليوم وتباع للتفـاؤل بهـا فى الموسم الجـديد للغلة ، وقد صـورت أشـكال هـــذه العروس فى بعض المقـــابر الفرعونية ، كمقبرة منا بالاقصر ٠

أما الدمى النباتية الاخرى فيبدو انها كانت تصـــنع من ســـيقان الزرع الذى أوشـــك على النضج أو نضج بالفعـــل ، حيث كانت تزف الحاصلات فى مواكب تتوسطها ــ فى غالبية الامر ــ دمية مثبتة على قاعدة يحملها المزارعون أو مثبتة على ظهر دابة من الدواب ، كالحمـــار مثـــلا ، فتتحرك الدمى عند السير بفعـــل اهتزازات الدابة ، أو بفعل الريح ٠

وقد نشهد حتى اليـــوم ــ ولا سيما فى مواسم الفواكه ــ الباعة قد أقاموا على رصة يغرسونها وسط الثمار ، فتظل تتحرك كلما الثمار التى يبيعونها شعارات تشبه الدمى ، مضوا فيطريقهم وهم يتغنونوينادون بأصوات شجية للاشادة بالموسم الجديد لهذه الثمار ، وكأنهم يرتلون دعوات لهذه الدمى ٠

وقد نشر المؤلف ريفو صورا فى كتـــاب نشره فى مطلع القرن الماضى عن مواكب أعياد الثمار بمصر سنة ١٨٠٠ ، أوضح فيه تفاصيل بعض هذه الدمى النبـاتية التى كانت تعرف وقتذاك ٠

وهذا النوع الاخير من الدمى المتحركة وان كان قد ظل قائما فى مصر منذ أقدم العصور حتى وقتنا الحاضر ، فقد نصادف له أوجها مماثلة فى حضارات آسـيا والصـين على وجه الخصوص ، حيـث كانت الدمى تعلق وسـط الحقول ، وحقول الارز بنوع خاص ومن هـذه الدمى ما كان على شكل طاحونة هواء مثبتـة فى ساق بالحقل ، فمتى هبت الريح تحركت الطواحين واهتزت وصدر عنها صفير يجعلها تبدو كأنها دبت فيهـا الحياة بالفعل ٠ وهذا النوع من طواحـين الهواء التى ترتل الأدعية وتنشرها على النباتات والحقول النامية انمـا كانت تقوم أيضا بعمل « المآته » لطرد الطير بعيدا عن الحاصلات الزراعية وهذا ما يرجع قيام المآته فى حقول الزراعة فى بلاد آسـيا وغيرها من البلدان لاغراض دينية ما لبثت أن تحولت الى أغراض نفعية وزراعية فحسب ٠

أما الطواحين الاخرى فقد كانت تدار بفعل تدفق الميـاه وتصـدر أصواتا كأنهـا الادعية والصـلوات ٠ وربمـا ذكرتنا تلك الهيـاكل والطواحين الناشرة الادعية على الزراعات بمـا نسب الى تمثالى ممنون بالاقصر ، وهما تمثالان أقيما وسط رقعة من الارض تحف بها الحقول٠ فقد قيل عنهما انهما كانا فيما مضى يصدران اصواتا عندما تهب عليهما الرياح وقد تعطلا عن اصدار الاصوات بعـد ما أصيبا بالانهيار بفعل الزلازل ٠ وقد حاول اصلاحهما المرممون فى الأزمنة اليونانية والرومانية دون جدوى ، ولو صحت هذه الاسطورة التى اقترنت بتمثالى ممنون فمن الجائز أن يكونا فى الاصل قـد اقيـــما على نحـــو طواحين الصلوات والدمى الناطقة بالادعية الدينية ٠

ومهمـا يكن من أمر فان الاصـــوات التى تصدرها طواحين الميـاه والسواقى التى تروى الحقول واقترنت فى أذهان النـاس فى كثير من الاقطار بأنغام جالبة للخير يستبشر بهـا

المزارعون وقد دعيت طواحين المياه فى بعض الاقطار الشرقية ـ كالشام مثلا ـ بالنواعير لما تصدره من النعير طالما كانت دائرة اما سواقى مصر فقد كان نعيرها حافزا على أن ينظم منها الشعبيون أغنية « سبع سواقى بتنعى لم طفوا لى نار » ولعل هذا التقليد القديم الذى يستبشر خيرا من صوت المساقى قد حمل المصممين فيما بعد على جعل نافورات المياه التى تصنع لاغراض الزينة ، وتقام على هيئة تماثيل ووحوش تقذف المياه من أفواهها ، تصدر فى الوقت نفسه أصواتا شجية تكشف فى مضمونها الاسس الدينية القديمة التى طالما اقترنت بالدمى المتحركة وطواحين المياه المرتلة للادعية .

وقد صنع المصريون القدامى طائفة أخرى من الدمى المتحركة ، تمثل أرباب الحرف والصنائع ، كنماذج ايضاحية لحركات العاملين والعاملات فى استخدامهم بعض العدد والآلات ، أو تصنيعهم بعض منتجاتهم الزراعية ، مما يقتضى الحذق فيه نوعا من المرونة فى الحركات وترابطها ، الامر الذى قد يكون من الاسباب التى حملت على ايجاد هذا النوع من التعليم وانتقال الخبرات الى الغير عن طريق لعب ودمى متحركة ، صنعت من قطع صغيرة من الاخشاب ، أو شكلت من الفخار أو الاحجار اللينة السهلة الاستعمال .

وقد راجت هذه الصناعة عند الفراعنة فى دولتهم الوسطى ، حيث برعوا فى تمثيل الجند فى فيالقهم وهم مدججون بالاسلحة ، كما شكلوا أيضا تماثيل ودمى للملاحين والبنائين وأرباب الصنائع المختلفة كالخبازين وغيرهم ، تتراوح احجامها بين ١٥ و ٢٠ سم تقريبا ، أو ما يزيد على ذلك بقليل . ومنها ما يؤدى حركات عن طريق الضغط على لوالب أو مفصل خشبى ييسر الحركة ، ومنها ما اعتمد فى حركته على شد خيط أو روافع صغيرة .

وقد كتب « ج . ولكنسون » فى كتابه عن « العادات والتقاليد عند قدماء المصريين » يصف مجموعة من لعب الاطفال ، لا سيما العرائس المتحركة كتلك التى كانت تتحرك أرجلها وأذرعها والتى كانت تثبت بواسطة خيوط تيسر اختلاف أوضاع الاطراف وحركتها ، ومن بين الاشكال الدارجة وقتذاك ما كان يصنع من ألواح خشبية بسيطة ، وتثبت فى جذعها ذراع واحدة فى مكان الكتف، وتتدلى بواسطة خيط من الدوبارة . ومن بين العرائس القديمة ما كان يثبت فى رءوسها خيوط انتظم فيها عدد من حبات الخرز فعند تحريكها تتحرك خصل الشعر ذات اليمين وذات الشمال ومن بين العرائس ما كان يمثل حركة نسوة تغسل ثيابها ، أو نسوة تعجن ومنها ما كان يصور صراعا بين رجل وتمساح . وكانت حركات تلك الدمى كلها تتحقق عن طريق جذب بعض الخيوط وارخائها ، فتتحرك السيقان والاذرع وتفتح الوحوش والحيوانات أفواهها وتغلقها مما كان يجلب السرور فى نفوس الصبية .

ويبدو أن تقليد صنع العرائس والدمى المتحركة كالتى وصفها « ولكنسون » ، ظل مستمرا فترة طويلة من الزمن ربما امتدت الى عصرنا الحاضر . فقد زود العالم الاثرى «وين رايت» المتحف الشعبى الملحق بالجمعية الجغرافية المصرية بالقاهرة بمجموعة وافرة من اللعب الشعبية والدمى المتحركة الصغيرة المصنوعة من الخشب ، عثر عليها فى أيدى صبية العرابة المدفونة بالبلينا ، حيث اتضح انها ما زالت تصنع هناك على نحو العرائس الاثرية التى وجدت بحفائر المنطقة نفسها ، والتى يرجع تاريخها الى الاسرة الفرعونية الثانية عشرة ، الامر الذى يرجح معه استمرار تقليد صنعها على النسق القديم الذى قد يكون مقرونا فى صنعه ، وان بدأ معدوم الصلة بالطقوس الدينية، بعادات وتقاليد دينية لازمت أرباب الحرف والصناع منذ أقدم العهود ، وجعلت كلا منهم فى صناعته يقدم نماذج من صناعته لمعبود ينسب اليه صنعه لحماية حرفته وقد كان لكل حرفة أو صناعة ربها الذى ينظمه أعضاء النقابة وعمالها . ورب الحرفة يجيء

عادة فى المرتبة الثانية فى التقديس بعد الآلهة الكبرى التى يقدسـها سائر أفراد الشـعب كالاولياء والقديسين الذين كانوا يعظمون فى مواطنهم وقراهم على اختلافها · ولم يتوقف هذا التقليد العتيق ، بل استمر عبر الحضارات والاديان مصـاحبا أرباب الصناعات المختلفة الذين نراهـم حتى فى عهـود المسيحية ــ وبالاحرى خلال العصور الوسطى ــ يتخذون لكل حرفة أحد القديسين شفيعا لها، فيعظمونه ويقيمون له التماثيل والهيـاكل ، كأنه نقيب هذه الصناعة، فما تقام ورشة أو يشيد مصنع الا ويزين بتمثـال أو صورة مزخرفة كشفيع الصناعة يحيط به أربابها ، كل يؤدى عمله الخاص · وقد يكون لصناعة اللعب الفرعونية القديمة والنماذج المتحركة أسـاس دينى على النحو الذى أوضحناه ·

وقد نشـأت فى بعض مواطن الحضـارات القديمة تقاليد دينية ، غير التى نوهنـا عن قيامهـا فى الحضـارات المصرية القـديمة ، اتخذت من الدمى المتـحركة أصناما وأوثانا نقدم لها الفديات البشرية أو الحيوانية · وقد نوه الأثرى « دونالد هاردن » عن تقاليـد دامية كانت تقام حتى القرن الثانى قبل الميلاد، فى مواطن الحضارات الفينيقية على امتـداد شمالى افريقيا ، لا سيما فى منطقة تونس ، فعلى حد قوله كانت الآلهة والآلهات القديمة فى تلك المنطقة تصنع من البرنز على هيئة تمثال ماذا ذراعيه ، فيوضع عليهما الاطفال الصغار ، فتنثنى الذراعان وتقذفان بالاطفال وسط النار المشـتعلة تحت التماثيل ، وقـد وجدت فى المنـاطق الأثرية بهذه الجهة عظـام محروقة لألوف من الصبية والاطفال ·

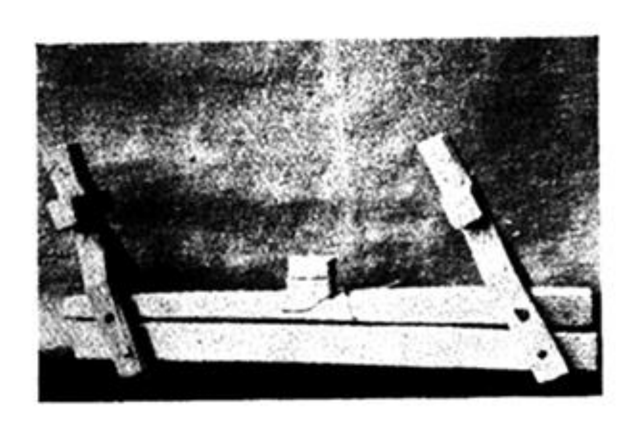
ويبدو أن التـحول الذى طرأ على الدمى المتحركة فى تلك الفترة ومايناظرها أو يسبقها من الحضارة الفرعونية ، فى الدولة الحديثة منها ، كان اعتماد الصانع على اقامة التماثيل من النحاس أو المعادن الاخرى، وتدبير حركتها عن طريق روافع وأثقال كانت ــ فى تطبيقاتها على هذا النحو فى التماثيل والدمى أو الاصنام والأوثان تعد ضروبا من السـحر الكهانة ·

ولم تكن تلك التماثيل والدمى تعتمد وقتذاك على حركتها فحسب ، وانمـا ظلت تصـدر أصواتا ، وظلت فكرة الاصـوات على انهـا أصوات الآلهة ، ولا سيما بعدما كثر استخدام الاجراس والجنك والصنوج والجـلاجل فى الطقوس الدينية ، لابعاد الارواح الشريرة عن الهيـاكل الدينيـة ، ولجلب الملائكة أو الارواح الصـالحة ، وكان الدق على هـذه الآلات الموسيقية من بين طقوس التراتيـل والادعية الصالحة الخيرة · ولاغرابة أن تعتمد المسيحية بعـد ذلك على الاجراس فى كنائسـها على الساعات التى تدور بفعل الاثقـال وتدق فى أوقات محددة · ولا غرابة أيضـا أن تزود الكنائس ــ وعلى الخصوص فى القرن الخامس عشر بدمى مصـنوعة من البرنز تتحـرك كجزء متمم لساعات الكنائس فتخرج الدمى البرنزية من مخبئهـا ، وتظهـر على أبراج الكنائس وتدق دقات بعدد الساعات ، وذلك دون أن تكون لها تلك الصفة الدينية التى طالما لازمتها فى عهود الوثنية ، قبل المسيحية ، فقد اتخذت الدمى المتحركة شعارا للدين فى تلك العهود السحيقة ·

وقبل المضى فى شرح أسباب اتخاذ الاصنام صفة الدمى المتحركة المقرونة بالساعات، ننوه بشيوع الاصنام والدمى وتعظيمها وعبادتهـا عند العرب قبل الاسلام ، وتقديسها فى بعض الاحيـان ، ونجد فى كتاب الاصـنام لابن الكلبى وصفا للوثن « هبل » قال « وكان فيما بلغنى من عقيق أحمر على صورة الانسـان ، مكسور اليد اليمنى ، أدركتـه قريش كذلك فجعـلوا له يدا من ذهب ·· وكان أول من نصـبه خزيمه بن مدركه بن الياس ، وكان يقال له هبل خزيمه · » كذلك وصف ابن الـكلبى الصنم ود بقوله « تمثال رجل كأعظم ما يكون من الرجال قد دبر عليه حلتان ، مترز بحلة ومرتد بأخرى · عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسـا وبين يديه حربة فيهـا لواء ووفضة (أى جعبة) فيها نبل » غير ان جملة ما أورده ابن الكلبى من رصـف الاصـنام

والاوثان . لا يكشف لنا اعتماد العرب فى عباداتهم قبل الاسلام على تقديس أصوات الاجراس ، أو اعتبارها رما شابهها من بين سبل العبادات والتعظيم، أو مايرجع استخدام الاصنام والدمى فى قياس الوقت ، كالمزاول والساعات المائية أو الساعات الرملية ، أو ما شابه ذلك من ساعات تعتمد على روافع وأثقال تحدد مرور الزمن وقد لزمت صفة التقديس الدمى المتحركة فى عمومها بعد ظهور الاسلام طوال الحضارة العربية من القرن الثامن الميلادى حتى الثانى عشر، وفى الحضارة الاوروبية من القرن الثالث عشر حتى التاسع عشر . ثم تحولت الاصنام المتحركة والدمى من تماثيل تعظم لظهورها فى شكل معبود معين له صفات محددة ، وتاديتها بعض الحركات التى اعتبرت خارقة ، وأطاحتها بالفديات البشرية فى النار ، كما كان الحال فى الحضارات الفينيقية ، الى اتخاذها أداة لقياس الوقت ، وجعلها آلة من الآلات الدقيقة لتحديد المواسم الزراعية وبيان منازل القمر وأطواره وفقا للتقويم الشمسى . ولعلنا نلمس الصلة بين العهدين فى موجز أورده المؤلف ، « على مزاهرى » فى كتاب بالفرنسية عن حياة المسلمين ما بين القرن العاشر والثالث عشر الميلادى قال فيه : ان هرقل استولى سنة ٦٢٤ م على احدى عواصم خسرو الثانى ملك الفرس ، فلما دخل مدينة جان زاك التى تقع جنوب بحيرة (أوربية) دخل قصرها ، واذا بايوان كبير بهيكل الملوك ، فشهد - وفقا لوصف أحد الرواة البيزنطيين المدعو كيدرينوس - شهد هرقل الصنم القبيح للمعبود ارموزد مصورا على قبة هذا الايوان، كما شهد أيضا تمثال خسرو جالسا على عرشه، وتحيط به الشمس والقمر وسائر الاجرام والكواكب ، وعلى حد قول الراوى البيزنطى الذى فى سخطه على تلك الشعائر الدالة على الكفر - لم يفطن الى أن المشهد لم يكن لسوى ساعة هائلة اتخذت فيها الدمى المتحركة وصور الآلهة لتحديد الوقت وقياس الزمن ، فاضاف قائلا : ان هؤلاء الكفار وأعداء الله قد تفننوا

لعبة شعبية متحركة (طاووس)



لعبة من العرابة المدفونة بالبلينا
على شكل عروس القمر



فى جعل هذه الآلة الجهنمية تسقط فى أوقات محددة قطرات الماء بما يشبه برذاذ الامطار ، كما جعلوها تصدر أصواتا تشبه فى روعتها الرعد ·

وقد أقام خسرو الثانى على النسق نفسه بساعة هائلة فى قصره بستيسيفون ، قد صنعت من الابنوس والذهب ، وجعلت القبة التى تعلو من ذهب محلى باللازورد ، وصورت عليها الاجرام السماويه وفقا لمواقعها فى السماء ، كما جعلت هذه القبة تدور على نفسها دورة كاملة كل اربع وعشرين ساعة ، وجعل فيها القمر والشمس يدوران ، فتختلف منازل الاول ويتخذ دورانه الكامل كل شهر قمرى ، فى حين تنتقل الشمس وتتخذ دورتها الكاملة خلال سنة بالتمام والكمال · وقد نقل منظر هذه القبة وهذه الساعة ونقش على كأس فضية ما زالت حتى اليوم معروضة بمتحف لننجراد بروسيا ·

ويبدو ان الحضارة البيزنطية - برغم سخطها فى بداية الامر على الدمى المتحركة التى شهدوها ملحقة بساعة خسرو الثانى - تأثرت بها بعد ذلك ، واتخذ البيزنطيون فى مجالسهم الدمى المتحركة وسيلة للتظاهر بالعظمة ، فتقول المؤلفة هليجابول فى كتابها عن تاريخ الساعات انه بينما لاتظهر لنا الفنون المسيحية طوال العصر البيزنطى أو العصر القوطى أو عصر النهضة الايطالية أى تماثيل ذات طابع دينى من النوع المتحرك اذا بالمراجع الأوربية تنوه عن صنع تماثيل متحركة فى أواخر العهد البيزنطى كان يستخدمها الاباطرة فى مجالسهم لا لغرض دينى ، وانما لغرض بهر نظر السفراء والضيوف الوافدين الى مجالسهم ·

وهناك وصف لأحد مجالس الاباطرة البيزنطيين جاء فيه : « انه فى أواخر الدولة البيزنطية كان الاباطرة شغوفين بالتماثيل المتحركة ولذلك كان المهندسون يقضون أوقاتهم وقتذاك فى التفنن فى صنع أنواع مبتكرة من تلك التماثيل المتحركة ، فمن بين ما أقيم فى هذا المجال شجرة من الذهب الخالص وضعت بجوار عرش احد الاباطرة ، وثبتت على أغصانها طيور آلية ذات ألوان بديعة، فمتى تحركت الغصون غردت الطيور·

وأقام امبراطور بيزنطى آخر اسدين آليين من النحاس ثبتا بجوار عرشه وعند الضغط على زر أو لولب خاص يزأر كل منهما ويضرب الارض بذنبه ·

ويصف المؤرخ لومبارد ليوتبراند حفل استقبال فى عهد أحد أباطرة بيزنطه الذين كلما زادوا ضعفا كانوا يلجأون الى احاطة أنفسهم بجو غامض يثير دهشة الناس بمثل هذه البدع والتماثيل الآلية ، فيقول المؤرخ : ان الطوائية كانوا يقودون السفراء الى قاعة عرش الامبراطور ، فيرونه جالسا فى صدر القاعة على عرش من الذهب ، يحف به أسدان من النحاس ، فلا تكاد السفراء تسجد لسيد العالم حتى يسمعوا زئير الاسود النحاسية وضربها الارض بأذنابها ، ويسمعوا تغريد الطيور الآلية المثبتة على شجرة ذهبية وضعت بجوار العرش ، ثم لا يكاد الزوار يرفعون رءوسهم حتى يجدوا عرش الامبراطور قد رفع بطريق خفى الى سقف القاعة ، فينظر اليهم من هذا العلو العظيم ليشعرهم بالتفاوت الذى يفصل بين مرتبته ومرتبتهم ، وحينئذ ، وفى هذا الاخراج المسرحى ، يبدأ الامبراطور يصغى الى الوافدين اليه !

ثم اذا تركنا جانبا ما كتب عن التماثيل المتحركة فى العهد البيزنطى ، وعدنا الى سائر أنحاء أوربا ما بين القرنين التاسع والثالث عشر ، فاننا لا نوفق الى وصف يوضح لنا انتشار هذا اللون من الفنون فى ممالكها ، بل نجد على العكس من هذا ما يدلنا على تفوق العرب وقتذاك فى هذا المجال ، الامر الذى كان يبهر ملوك أوربا الغربية فى ذلك الوقت· ونذكر على سبيل المثال الساعة المائية التى أهداها هارون الرشيد الى شارلمان ملك فرنسا فى القرن التاسع الميلادى · وتدل هذه الساعة على حد قول النقاد الاوربيين على أن العرب وقتذاك استفادوا كثيرا من نظريات

ارشميدس . ويوجد بلندن مخطوط عربى عن صنع آلة الوقت ، يرجـــع ما كتب فيـــه الى الفيلسوف اليونانى نفسه ، ثم نجد بعد ماورد فى وصف ســاعة شارلمـان فى القرن التاسع الميــلادى ـ وصفا آخر للساعة التى أهداها صلاح الدين الايوبى لفردريك الثانى ســـنة ١٢٣٢ ، قيل انها كانت أشهر ساعة فى القرن الثالث عشر ، وكانت ذات شكل كرى، تتحرك عليها أشكال الشمس والقمر وسائر الكواكب. فتبين فى حركتها ساعات النهار والليل .

وكانت بدمشق فى ذلك الوقت ســـاعة ثبتت على احد اعمدة جامع المدينة ، وكان بها تماثيل متحركة لطيور وثعبان وغراب . وكانت فى تمام كل ســـاعة تغرد الطيور ويتحرك الثعبان ويصدر الغراب صـــوتا . ولقد ادهشت ساعة دمشق هذه فرســان الحروب الصـــليبية الذين شهدوها فى ذلك الوقت . هذا ولم تظهر فى انحاء أوربا نظائر ساعة دمشق بدماها المتحركة الا فى القرن الرابع عشر ؛ حيث اقيمت اولاها بمدينـــة ســتراسبورج ؛ والثـــانية بمدينة تونبروج بالمانيا .

ولو عدنا بعد هذه اللمحة القصيرة عن تاريخ انتشــــار صـــناعة الدمى المتحركة واستغلالها فى اوربا ، الى السير الشـــعبية وما جاء بها عن انتشار هـــذه التماثيل فى الكنائس القبطية بمصر ، قطعنا بأن ما جاء فى السير الشـــعبية يجانب الصـــواب ، اذ أن استخدام الدمى المتحركة لم يظهر فى كنائس اوربا الا فى القرن الرابع عشر فى صـــورة دمى ملحقة بساعات تلك الكنائس ، فتؤدى حركاتها وفقا لدقات كل ســـاعة زمنية . أما فى العهد البيزنطى فيكاد يكون استخدام الدمى موقوفا على الامبراطور ومجلســـــه فحسب ، ولم يمتد استخدامها الى داخل الكنائس ـ كما سبق القول ـ بأى حال من الاحـــوال . ولذلك يرجح أن يكون مصـــدر هذا النوع من السير العربية الشعبية مستندا الى وصـــف قـــديم لعـله قبطى أو بيزنطى يصف عجائب البلاط البيزنطى من تماثيل متحركة وغيرها مما اصـــبح بمضى الزمن أشبه بأساطير أســـندت فيهـا العجائب الى مدن الصعيد المصرى بدلا من بيزنطه نفسها. وقد تكون بقايا الآثار المصرية القديمة القائمة فى مصر والشـــام ، وكان فى متنـــاول عامة الشعب رؤيتها والتحدث عن عجائبها ؛ فما كادت ان تختفى عن الانظـــار وتتوارى عن الشعب فى عهود الاضمحلال ، حيث سلبت او حطمت ، حتى دخلت نطاق الاساطير ، وانتقلت سيرها الى انحاء الترى النائية على السنة الزجالين والرواة والادباتية وغيرهم. بتلك الجهات وكان هذا من العوامل التى ساعدت على اقتران عجائب بيزنطة بعجائب الفراعنة . وهناك احتمال آخر هو أن يكون الوصف الوارد فى الســـير الشـــعبية مرتبطا بالفعل بتمـــاثيل كانت قائمـــة فى الاقطار العربيـــة وبطبيعة الحال كان من ســـبل امتداح أهالى كل قرية نســـبة مثل هـــذه العجائب الى المناطق القريبة منها ؛ مما يدخلهم فى نطاق الاحداث التاريخية الهـــامة ؛ بل العجائب التى بهرت انظار الناس فى جميع الاقطار .

هـــذه لمحه عن انتقال صـــناعة الدمى المتحركة من اصنام تعظم وتقدس الى اجزاء من آلات قياســـية تؤدى وظيفة لها فائدة علمية محققه ، الا ان تاريخ الدمى فى سائر الاقطار الاخرى لم يسلك المسلك نفسه ، حيث ظلت الدمى تستخدم ـ ولا سيما عند الشـــــعوب البـــدائية ـ لتحقيق اغراض سحريه ، فتصـــنع على هيئة اقنعه يحرك تقاطيعها الساحر الذى يرتديها ، وقد تصنع على هيئة تماثيل مجـــوفة لاشغال الجن أو وجوه الحيوان والوحوش الكاسرة ، فيرتديها الكهنـــه ويؤدون بها رقصـــــات مختلفة ، ويحركون الاطراف المتنـــــاهية فى الطـــول بواســـــطة حيل هندســـية وروافع تمكن الراقص من ان يؤديها بيسر . وان كانت هذه الانواع من الدمى قد انتشرت فى كثير من الاقطار الافريقية فى القرون الماضية فنحن لا نزال نراها حتى اليوم وعلى النسق نفسه فى كثير من شعوب جزر المحيط الهـــادى

والاقيانوس ، حيث تستخدم فى الحفـلات الدينية لجلب الخير الى اهل القرى ، وطرد الارواح الشريرة عنهم ، وشـــفائهم من الامراض المســتعصية وبالمتحف البريطـانى بلندن مجمـوعة من الوجوه العجيبه ذات التقـاطيع المتحركة ، كانت تســتخدم فى الحضارات الهندية القديمة لشفاء المصابين من بعـض الامــراض الخبيثــة التى كانت تصيبهم ، ولكل مرض قناع خاص ، وكان يستخدم معه ولا ريب رداء ودمى تناسب الجو المراد خلقـه لبث الخوف والرعب فى نفس الارواح التى تصــيب الناس بهـذه الامراض والحميات .

وقد انتشرت فى شعوب جنوبى آســـيا ــ ولا سيمـــا فى الجزر الاندونيســية ــ استخدامات جـديدة فى نوعها للدمى ، اذ اتخـذت مظهــر خيـــال الظل · وخيـــال الظل هذا ــ على حد قول الكثيرين ــ كان منشؤه حضارات الصين ، ولعله انتقل منها الى جزر بحر الصين ، حيث كان استخدامه مقرونا فى اول الامر بطقوس دينية ، موقوفا على تمثيل اســـاطيرها عن طريق تحريك الدمى بواسطة سيقان خشبية طويلة تيسر لصانع الخيال ان يحرك الدمى ويجعلهـــا تمثل ادوارها دون ان يرى الجمهور يـديه المحركة للسيقان · والملاحظ فى هــذه الدمى المســـتخدمة فى خيال الظل ، او المتخــذة كطواطم عند السحرة فى الشعوب البــدائية ان معظمها يدار ويحرك بواسطة يد الانسان، وانهـــا قد تأتى على شـــكل أقنعـة أو ثياب يرتديها المرء ويحركها بوسيلة او باخرى ، وقلما اعتمدت هذه الدمى ــ فى اختــلاف أشكالها وأنواعهــا ــ على آلة محركة مستقلة عن يد الانسان نفســـه . وهذا النوع هو الشائع فى معظم الحضـــارات القديمة من يونانية ورومانية أو غـيرها ، حيث كانت تستخدم لجلب السرور ، او لاغراض دينية، ولكن تصميمها لا يعتمد ــ فى غالبية الاحيان ــ على لوالب معـدنية تحركهـــا ، أو روافع



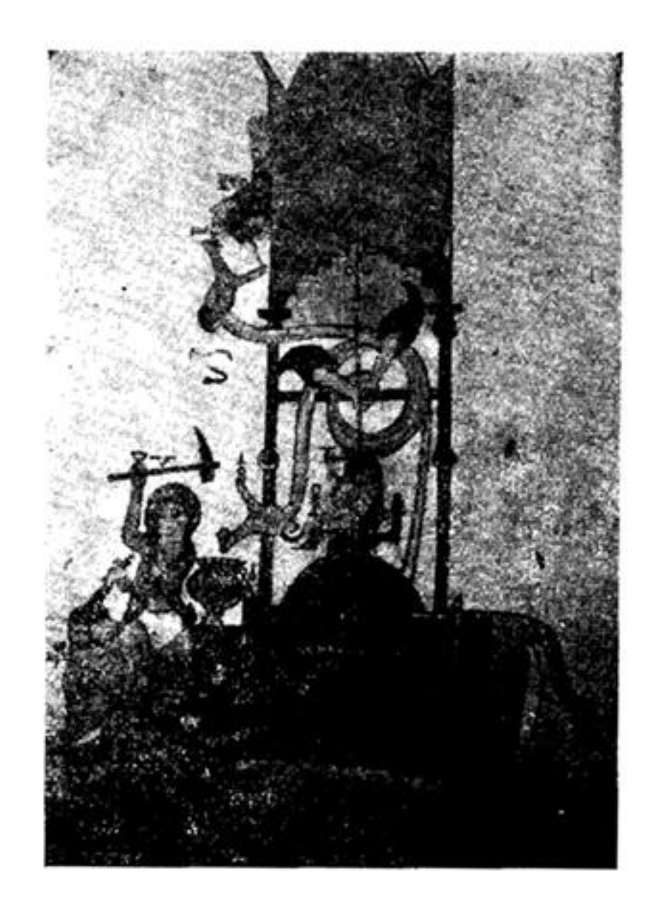


تندفع بفعل اثقال ، او حيل تعتمـد على تلاعب فى منسوبات أحواض مائيـة واندفاع المياه من احدها الى الآخر ·

وهناك انواع من الدمى المتحركة تعتمـد فى تحريكها على يد الانسان ، كانت تستخدم منذ أقدم عصور التاريخ ، وفى المجتمعات التى تعتمد على الصيد والقنص ، فى أغراض غير دينية ، فقد اســتخدمت للتمويه على فصائل الحيوان التى يتعذر على الانســان الاقتراب منهـــا دون حيلة ، فـكان الصيادون

القدامى منذ العصر الحجرى القديم، يصنعون انواعا من الدمى يرتديها الصياد ، فيحاكى مظهر النعام أو الايائل او الظباء ، فيدنو من قطيع هذا النوع أو ذاك دون أن تستغربه الحيوانات ، وبيده السهم والقوس أو الحربة فيتمكن من تصويب الطعنات القاتلة لفريسته بيسر وبدقة ، فيقتنصها عن طريق المباغتة عن كثب . غير أن تلك الانواع من الدمى قل رواجها ، ثم تلاشت عند التحول من العصر الحجرى القديم الى العصر الحجرى الحديث، وتضاؤل قطعان الحيوانات التى كانت لا تحصى وتتذاك ، وكان المجتمع الانسانى يقتات منها، فلما قلت حشود تلك الحيوانات ولم تعد تتنقل فى قطعان كبيرة ، وانما أصبحت من الندرة بحيث لم تعد موردا رئيسيا للقوت ، وظهرت المجتمعات التى عاشت على رعاية الاغنام ، وقطع الاخشاب وتصنيعها، وزراعة الارض فى مواسم بسيطة يظل بعدها افراد المجتمع فى البلدان الشمالية منعزلين فى ديارهم اشهر طويلة ، هى اشهر الشتاء التى يعم الافراد فيها نوع من الاستكانة والخمول ـ ظهر فى تلك المجتمعات انواع من الدمى تستخدم على سبيل التسلية عن ترديد انواع من القصص الشعبى الخرافى ، كالاقزام والدمى والسحرة والعرائس التى لا تقتصر على التحرك فحسب وانما تصاحب حركتها روايات يرويها المحركون للدمى بأصوات غريبة قد تصدر عن بطونهم أو عن زمارات ترفع من اصواتهم او تضخمها او تقلد اصوات الطير والحيوان.

وقصة الدمى المتحركة ، فى تاريخها العريق واختلاف اطوارها ومظاهرها ، تتخذ صورتها الكاملة وكيانها المثالى فى الدمى الحديثة التى تعتبر من الحيل الهندسية البارعة ، ومن بين الوسائل الحديثة للتسلية، فاذا كان اطفالنا يلعبون اليوم بلعبهم الآلية، ويمرحون بها ، ويعجبون بحركاتها ، فان ذلك يرجع فى أساسه الى استخدام العلم فى تحريك الدمى وجعلها موقوفة على جلب السرور والتسلية فحسب بعيدة عن الخرافات والأساطير .



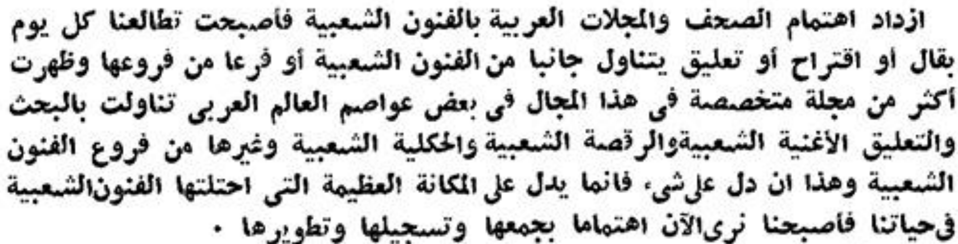


عائدون





يقدمها : أحمد آدم محمد



ازداد اهتمام الصحف والمجلات العربية بالفنون الشعبية فأصبحت تطالعنا كل يوم بمقال أو اقتراح أو تعليق يتناول جانبا من الفنون الشعبية أو فرعا من فروعها وظهرت أكثر من مجلة متخصصة فى هذا المجال فى بعض عواصم العالم العربى تناولت بالبحث والتعليق الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية والحكاية الشعبية وغيرها من فروع الفنون الشعبية وهذا ان دل على شيء فانما يدل على المكانة العظيمة التى احتلتها الفنون الشعبية فى حياتنا فأصبحنا نرى الآن اهتماما بجمعها وتسجيلها وتطويرها ٠

ولذلك ترى مجلة الفنون الشعبية أن تستمر فيما درجت عليه بأن تعرض لجولة سريعة بين مجلات الفنون الشعبية فى العالم العربى وفى الغرب تقدم فيها نماذج مما نشر فى هذه المجلات عن الفنون الشعبية ٠

د ٠ عبد الحميد يونس

جحا بين الشرق والغرب

عن مقال بقلم : كامل كيلانى بمجلة الهلال القاهرة

اتخذت كل أمة من الأمم فى كل عصر ومصر ، شخصا من الشخوص الجحوية الباسمة ، رمزا لفكاهاتها ، تسند اليه كل طريف من فنون دعابتها ، ولذلك كثرت الشخوص الجحوية ، وتعددت ، فلم يكد يخلو منها زمان ولا مكان ٠

وقد تناول القصاصون كثيرا من الطرائف الجحوية ، وفصلوا منها أنماطا فكرية ، أودعوها نفائس توجيهاتهم وآرائهم ، فلم تلبث ــ على مر الأزمان واختلاف الأمم ــ أن تشكلت بألوان العصور والأمم التى قبستها ، كما يتشكل الماء بلون الاناء الذى يستودعه ٠

وأصبح الرمز الجحوى ــ على توالى العصور ــ أشبه بالرمز الجبرى يختلف مدلوله فى كل مناسبة عما سبقها ٠

والفكاهة ضرورية ، ولو خلا العالم منها لاصبح جحيما لا يطاق ٠

ومن أشهر الشخصيات فى ميدان الدعابة أبو الغصن « جحا العربى » ٠ ومن دعاباته الساخرة أنه أذاع يوما أنه سيطير فى يوم الجمعة ، من فوق مئذنة مسجد الكوفة ، فتجمع الناس فى اليوم الموعود ؛ حتى ضاق بجموعهم الميدان ؛ ليشهدوا جحا وهو يطير ، فأطل عليهم جحا من أعلى المئذنة ، وأخذ يلوح بذراعيه فى الهواء ، ويحرك يديه كأنه يتهيأ للطيران ٠ وخيل للنظارة أنه جاد فى محاولته ٠ ولما طال بهم الانتظار ، التفت اليهم ساخرا وقال :

ــ كنت أظن أن « جحا » هو وحده المتفرد بالجنود فى هذا البلد ، فاذا كل من أرى أشد

منه ؛ خبرونى أيها العقلاء كيف صدقتم أن جحا قادر على أن يطير بغير جناحين ؟

وقد سخر جحا من والى الكوفة ، حين شكا له من أن ثور الوالى الأحمر نطح بقرته البيضاء فشق بطنها وأخرج أمعاءها ، فرد عليه الوالى بأنه لا سلطان له على الحيوان ، وأنه لا يستطيع أن يعاقب الثور على فعلته . وعندها قال له جحا :

ـ صبرا ياسيدى رعفوا لقد دفعتنى العجلة الى رواية القصة معكوسة . ان بقرتى البيضاء هى التى نطحت ثور مولاى الوالى فقتلته .

ـ ويلك ... لقد تغير وجه المسألة الآن ، فأعد على القصة لأرى فيها رأيى من جديد .

وقد ولد « جحا العربى » أبو الغصين دجين ابن ثابت بالكوفة وعاصر أبا مسلم الخراسانى . وسمع أبو مسلم بأخباره ، فاستدعاه ، فذهب اليه أبو الغصن ورآه جالسا مع صديقه « يقطين » فالتفت اليه وساله متغابيا :

أيكما أبو مسلم يايقطين ؟

فانخدع أبو مسلم فى أمره ، واستغرق فى الضحك من بلاهته . وهكذا ضمن « جحا » الفوز فى البعد عنه والنجاة من صحبته .

وذاع صيت أبو الغصن فى أوائل القرن الثانى من الهجرة ، وأعجب الناس بطرائفه وملحه ، ودفعهم اعجابهم به الى أن ينسبوا اليه كل دعابة مستملحة ثم اضافوا اليه على مر الزمن ، طائفة كبيرة من طرائف غيره من المبدعين ، فاختلطت بفكاهاته وتعذر التمييز بين الأصيل والتقليد . ولم يلبث جحا أن أصبح علما على فن من فنون الفكاهة الشرقية ، بعد أن كان علما على شخص بعينه .

ثم ظهر « جحا التركى » خوجة نصر الدين ، فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . وقد ولد فى بلدة « سيوى حصار » ، وعاصر تيمورلنك ، وذاع صيته وراجت فكاهاته .

ومن الشخوص الجحوية التى عاصرت خوجة نصر الدين ، زميله « **تل جحا الألمانى الملقب بمرآة البومة** . وقد ولد « تل » فى مدينة « كنيت لينجن » ، ويكاد يكون نسخة مكررة لجحا التركى . وقد ميزه بعض الباحثين بقسط موفور من الغفلة ، وحلا لغيره أن يعزو اليه قليلا من الخبث ، واستدل بعضهم على ضيق ذهنه وغفلته بما يؤثر عنه من المغالاة فى تطبيق مايسمع حرفيا ، والوقوف عند مدلول اللفظ الحرفى . وافتن المتخيلون فى نسبة كثير من المفارقات فى هذا الباب ، تمثل ألوانا من آراء متخيليها وروح الدعابة الأصيلة فى نفوسهم .

ومن الشخوص الجحوية الحديثة « أحمد المعطرى » ، وهو من صنعاء . وقد اتفق جماعة من الخبثاء على أن يورطوه فى مأدبة عشاء فلم يتردد فى القبول . وصبر عليهم حتى اذا خلعوا نعالهم بالباب ، واستقر بهم الجلوس على وسائده ، جمع المعطرى « جحا صنعاء » أحذيتهم وأسرع بها الى السوق ، فباعها واشترى بثمنها طعاما لأصحابه . وبعد أن فرغوا من تناول الطعام ، بحثوا عن أحذيتهم على غير طائل ، وعندما سألوه عنها أجابهم ساخرا :

ـ أحذيتكم فى بطونكم .

ومن أبدع ماقيل فى الدفاع عن بلاهة جحا ماقاله ناقد ألمانى :

« ان جحا كان فلاحا ذكيا مستقيم الفطرة ، ولم يلجأ الى التشبث بحرفية مايلقى اليه من حديث ، الا رغبة فى السخرية من غرور سكان المدن المتحضرين الذين لا يستطيعون اخفاء مايضمرون من احتقار ، لأمثاله من سكان الريف » .

وقد افتن الناس فى نسبة الكثير من الأقاصيص التى تصور « جحا » فى صورة غافل معتوه ينطبق عليه ذلك الوصف الكاريكاتورى البارع ، الذى رسم به الجاحظ أعجب نموذج للذاهل الحالم ، والصقه بكيسان النحوى ثم جاء الناس من بعده والصقوه بفيلسوفنا العربى الحالم . ومهما يكن من شىء فقد كان أبو الغصن « جحا » يؤثر التباله والتغافل . وكان أسلوبه الرائع يفيض من اشراقه ومرحه على حقائق الحياة المرة ، فيكسوها من الوانه الزاهية جدة واشراقا .

تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن

عن مقال بقلم
ارنين . ا .
ومبكجيان
بمجلة التراث
الشعبي ـ بغداد

يقام قبل الزفاف احتفال يسوده المرح ويرقص فيه المدعوون ويتسابقون على ظهور الخيل ويتبارون في المصارعة . ويحاول كل شاب من أهل القرية أن يظهر براعته في هذا المضمار أمام أنظار السيدات اللاتي يشهدن هذا الحفل من داخل فناء البيت أو من فوق السطح .

وفي مباراة المصارعة يحاول كل من المتصارعين (الايجيتي) أن يتغلب على منافسه ولكن دون أن يلقى به أرضا أو يدفع زميله حتى تلمس كتفاه الارض لأنها ليست مباراة في المصارعة بالمعنى المفهوم فالمتصارعان ـ وهما عادة من أخلص الاصدقاء ـ يمثلان دور المتصارعين لمجرد تسلية المشاهدين ، ولهذا نراهما جد حريصين على ألا يلقى أحدهما الآخر على الارض فهذا اذا حدث يكون عملا عدائيا ينطوى على تحقير الزميل ، وخطأ لايكفر عنه الا الدم . وهذا ما تؤكده أوبرا «أنوش» حيث نرى «موزى» يصرعه زميله في مباراة من هذا النوع فلا يجد « موزى » مفرا من قتل صديقه « سارو » انتقاما لكبريائه الجريحة .

وبينما يحتفل المدعوون بالزواج يطأ العريس باحدى قدميه أصابع قدم عروسه حتى تظل العروس مخلصة طوال حياتها للعريس

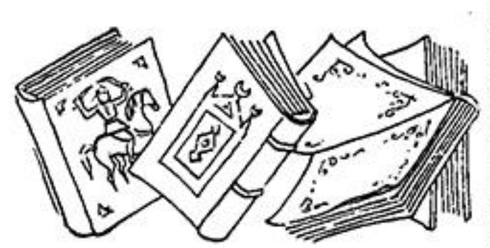
ومن تقاليد الخطبة أن يتعرض الخاطب لبعض الاختبارات من أسرة الخطيبة فعند زيارته لهم لأول مرة يرحبون به ويقدمون له فنجالا من الشاى بدون سكر فاذا كان الخطيب من النوع الخجول فانه يشرب الشاى مرا دون أن ينطق بحرف واحد

وبعد اتمام مراسم عقد القران يعود الزوجان الى بيتهما فيعترضهما في الطريق بعض الاطفال بل وبعض البالغين ولا يخلون سبيلهما الا بعد وعد قاطع من العروسين باقامة حفل بهيج أو بتقديم هدية قيمة .

وطالما تغنى الأرض بانتصاراتهم وهزائمهم في آلاف الاغانى الشعبية وليس من شك في أن هذه الاغانى لها أثر عظيم على هذا الجيل والاجيال القادمة .

وبمرور السنين والأعوام أدى زحف المدنية للأصقاع النائية في أرمينيا ، الى تطوير الفنون الشعبية في أرمينيا وكان لانتشار وسائل المواصلات السريعة كالطائرات ووسائل الاعلام المختلفة كالراديو والتليفزيون، أثر كبير في أن تفقد كثير من الفنون الشعبية الارمينية أصالتها فتطورت الازياء والموسيقى والرقصات والاغانى الشعبية وهو عين ماحدث في باقي أنحاء العالم .









يقدمها : أحمد مرسى

ان من أهم التبعات التى ينهض بها الكتاب العربى فى هذه المرحلة هى التعريف بالتراث الشعبى بصفة عامة والآداب والفنون الشعبية بصفة خاصة . ولقد بدأ الكتاب العربى يدرك ابعاد هذه المسئولية ويعمل على الوفاء بها وهو يتناول مناهج الدراسة الفولكلورية على أساس علمى كما يتناول الفروع والاشكال والانواع فى ربوع الوطن العربى الكبير .

ولقد رأت مجلة الفنون الشعبيةأن تعرض بالنقد والتحليل لنماذج من الكتب التى تعالج الفن الشعبى والأدبالشعبى . وانها لتلاحظ مع الاغتباط أن النصوص والوثائق قد أصبح لها مكان الصدارة فهى ليست مادة العالم فحسب ولكنها مصدر أصيل من مصادر الالهام فى مجالات الفنون على اختلاف رسائلها .

د . عبد الحميد يونس



الدكتور
عبدالحميديونس
المكتبةالثقافية١٣٨
أول أغسطس ١٩٦٥
(الدار المصرية
للتأليف والترجمة)

صدر منذ ما يقرب من العامين كتيب صغير من سلسلة المكتبة الثقافية ، وهذا الكتيب على صغر حجمه قد جمع بين ميزتين كبيرتين ، كل منهما تكمل الاخرى .. أما الميزة الاولى فهى أنه تضمن دراسة لأحد الرواد الاوائل — فى ميدان الفنون الشعبية— وأما الميزة الثانية فهى أن هذا الكتيب يتناول بالدراسة فنا شعبيا ضاعت معالمه من حياتنا الآن ، ولاأعتقد أن الجيل الذى أنتمى اليه يدرى شيئا عنه ، ولذا فان هذه الدراسة لا شك تؤدى مهمتين جليلتين .. انها تعرف بهذا الفن فى سهولة ويسر ، وتنقل الينا تجربة المؤلف، ومعاصرته لنهاية هذا الفن .. وهى من ناحية أخرىتأتى فى وقت تعددت فيه المحاولات لاحياء هذا الفن على أسس فنية مدروسة ..

ولقد أهدى المؤلف هذه الدراسة الى « الاصدقاء الذين يتعاونون معى (مع المؤلف) على اصدار مجلة الفنون الشعبية ايمانا منهم بحق الشعب فى العناية بما يصدر عنه ، من كلمة معبرة منظومة ، وحركة نابضة منغومة ومادة مشكلة مرسومة ، تثبيتا لمزاياه القومية، ومثله الاخلاقية ، وايثارا للمحبة والسلام» .

والأستاذ الدكتور فى مقدمته التى صدر بها هذه الدراسة يؤرخ لبدايات النهضة الأدبية العربية التى قسمها الى مرحلتين متميزتين : احتفلت الأولى بالعمل على احياء التراث القديم والتعرف على مقومات الحضارة العربية ، ولكنها لم تحفل بالتراث الشعبى ، وتأثرت الثانية بالمناهج الغربية فى التاريخ والتقويم والتعبير ، ومن ثم فقد التفتت الى بعض الآثار الشعبية فأشارت اليها ، ولكنها لم تذهب الى أبعد من ذلك .. فلم تفكر فى تصحيح مفهوم التراث ليستوعب تعبير الشعب عن نفسه . وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد أشارت الى بعض الشوارد الشعبية الا أنها لم تسلم من الانسياق وراء خطأ التسليم مع

الغربيين بأن الشعب العربي تجريدى فى تفكيره ، ولكن الحقيقة أن ذلك راجع الى أنهم سلكوا فى فهم التراث العربي طريقا خاطئا ، فأسقطوا منه الجانب الشعبى .

ولو كان تراثنا العربي قد درس وفهم على حقيقته لتبينوا « أن الشعب العربي لم يكن تجريديا ابان طفولته .. لقد عرف الأساطير ، وتفنن بالقصص ، وعبر بالحركة والايقاع فى شعائره الأسطورية الأولى ، وفى شعائره الاجتماعية بعد ذلك .. عرف الممثل الفرد فى الشاعر ، والمنشد والقاص .. وعرف أنماطا من التمثيل غير المباشر » ازدهرت فى نفس الوقت الذى تكاملت فيه ملامحه .. وأهم أنواع هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال « خيال الظل » ...

خيال الظل .. النشأة والتطور

لا شك أن « خيال الظل » كفن شعبى تنطبق عليه القاعدة العامة لهذه الفنون من أننا لا نستطيع بالدقة تحديد نشأتها ، أو مراحل تطورها ، وهذا ما يؤكده المؤلف ، ثم يذهب الى تحقيق ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبى يرى أن من الضرورى أن ترسخ فى الأذهان حتى لا يبقى مجال للخلط بينها :

١ — **صندوق الدنيا** : وهو عبارة عن عرض متتابع لمجموعة من الأبطال والأحداث ، وهذا النمط يدخل فى باب التمثيل مجازا لأن عارض الصور يتخذ منهج المنشد أو القصاص فى السرد وتلوين الصوت .

٢ — **القرقوز** : ويتوسل بالدمى وهو نوع من مسرح العرائس المعروف لنا ، والاختلاف بينهما اختلاف درجة فحسب . وهو يشبه صندوق الدنيا فى قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكان الى مكان ، ولا يحتاج الى ضوء خاص .

٣ — **خيال الظل** : وهو يتوسل بالصورة والضوء معا ، ويحتاج لذلك الى مكان محكم يمكن أن نركز الضوء فيه على التمثيل ، ومع ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة فى الحركة جعله صالحا الى أن يؤدى فى فناء الدار أو داخل فسطاط معين ، ولذلك كان من وسائل احياء المواسم الزراعية وغيرها .. وحفلات الزواج والختان .. وما اليها .

الموطن

كان للنظرية الآرية التى ترجع أصل الفنون جميعا الى الهند أثر كبير فى أن الكثير من الدارسين أرجعوا أصل « خيال الظل » الى الهند ، واستدلوا على ذلك ببعض النصوص السنسكريتية التى أشارت الى هذا الفن ، وبان أحد أصحاب الصنعة فى هذا الفن كان يستخدم مواد هندية فى صناعته .. ويرى المؤلف أن هذا الفن قد نبت فى الشرق الأقصى فى منطقة متسعة تشمل الهند والصين معا ، واتخذ الزى الفارسى بعد ذلك ، وواكب الحياة الاسلامية ، وكان للطبقات الوسطى أكبر الأثر فى اثرائه . ثم استقر آخر الأمر فى القاهرة وان كان بعض الباحثين يرى أنه بدأ أرستقراطيا فى مصر على عهد الفاطميين ثم تحول بعد ذلك الى سفح الكيان الاجتماعى فازدهر ، وانتشر حتى أنهم يحكون أن أحد سلاطين مصر بلغ من كلفه بهذا الفن ، واعجابه به ، أنه كان يصطحب المخايلين معه حتى أثناء أدائه فريضة الحج .

ويسجل الأستاذ الدكتور حقيقتين هامتين توضحان أن « المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن انما ينحصر فى دنيا العرب » .

الأولى : أن اليونان والرومان لم يعرفا هذا الفن .

الثانية : أن هذا الفن لم يصبح ذا كيان مستقل فى التأليف والأداء والتذوق الا فى العالم العربي بصفة عامة ، ومصر بصفة خاصة ومنها عرفته أوروبا .

دار العرض — أو — المسرح

لقد أتيح لأستاذنا الدكتور أن يشهد هذا الفن ابان صباه ، وهو لهذا يصف لنا دارا كانت تقام بعيد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل فم الخليج بحى السيدة زينب بالقاهرة .

« كانت الدار عبارة عن ردهة متسعة واحدة ، تشبه تماما الفسطاط الذى يقام فى

الأعراس ، ولم يكن الدخول اليها بأجر يدفع عند الباب ومحدد ببطاقة ، ولكنه كان حرا . ولكن التمثيل ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية ، وفي هذه الاستراحة يدفع النظارة، كل حسب طاقته ، مايشبه « النقطة » . **ومعنى هذا أن التقاليد كانت مرعية في الفنون الشعبية المشابهة هي كانت تحكم هذا الفن ايضا حتى في الدور الثابته المتخصصة فيه .. وفي الناحيه المقابلة من تلك الردهة المتسعة ، أى قبالة بابها ، وضعت منصة يمكن أن نطلق عليها اسم « المسرح » ، ولكنه لم يكن مسرحا يؤدى الى ما بعده من حجرات ، وانما استعرضته شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت وكانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور .. والذى أتذكره أن اثنين فقط هما اللذان كانا يقومان بتحريك تلك الرسوم يعاونهما اثنان آخران ، ويتبادل الأربعة الانشاد والحديث . والذى أتذكره أيضا ، أنهم كانوا يلونون أصواتهم بحيث تلائم الشخوص والمواقف المعروضة . وكثيرا ماقلدوا أصوات الحيوان ، ولا أذكر أنه كان يوجد بينهم امرأة . والراجح أن هذا الفن قد تعرض لما فرضته طبيعة الحياة والأخلاق .. ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها في القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامته ... »**

ويصفه المرحوم أحمد تيمور أيضا وصفا مشابها . ونحن نجمل هنا بعض الحقائق التى تتصل بهذا الفن ملخصة فى نقاط صغيرة .

١ ـ ان بدايات هذا الفن ما زال الغموض يكتنفها ، وكذلك مراحل نشأته وتطوره ، أضف الى ذلك تاريخ دخوله مصر على وجه التحقيق .

٢ ـ ان خيال الظل لم تدخله آثار أجنبية

٣ ـ ان أوروبا قد عرفت هذا الفن عن طريق العرب سواء سلكت هذه الفرقة فى انتقالها طريق تركيا واليونان ، أو عن طريق الشمال الافريقي ومنه الى شمالى حوض البحر المتوسط .

٤ ـ انه كانت هناك مسارح متنقلة ذات أفراد محدودة ، تؤجر أنفسها لمن يريد فى المناسبات الخاصة والعامة ، وانه كانت هناك أيضا مسارح ثابتة لها مكان محدد ومعروف، وانها فى بعض الاحيان كانت تتخذ المقاهى مكانا لها .

٥ ـ ان وجود المسرح في مكان محدد ثابت قد يسر تنويع الموضوعات ، واحكام الاضاءة، والبراعة فى تحريك الشخوص .

ولقد كان مزاج الجمهور ، وموضوع التمثيلية هما اللذان يحددان عدد اللاعبين ويذكر الدكتور ان الشخوص كانت كثيرة ومتنوعة رغم قلة عدد الافراد مما يفهم منه أن الفرد الواحد كان من القدرة على تلوين الصوت ، وتغيير الحركة ما يمكنه من أداء أدوار وشخصيات متعددة . ويذكر الدكتور أيضا عند حديثه عن هذا الفن ، وعما كان يهدف اليه من تسلية وترفيه ، انه كان يحمل فى ثناياه وعظا وارشادا ، ويتجه أيضا الى النقد الاجتماعى . ويورد أيضا بعض مصطلحات هذا الفن ، وأسماء بعض اللاعبين



التى اشتهروا بها .. « كالمخايل » أو «الخيالى» وهو اللاعب المتخصص فى تحريك الشخوص، و « المعلم أو الريس أو المقدم (بكسر الميم) وكان يقوم بمهمة المخرج فى العروض التمثيلية المعروفة لنا الآن . وهناك « الحازق » ومهمته تركيز الانتباه أثنــاء العرض الصاخب و « الرخم » وهو يشبه مهرج السيرك الحالى .

محمد بن دانيال الموصلى

ويفرد المؤلف فصلا خاصا - أو فصولا ان شئت الدقة - للحديث عن محمد بن دانيال العلم المبرز فى هــذا الفن ، وعن آثاره التى خلفها لنا . ونحن نلخص جماع الحقائق التى ذكرها الدكتور عن ابن دانيال فى عدة نقاط.

١ - انه من العسير علينا أن نجد مايفصل سيرته على وجه التحقيق .

٢ - كل ما نعرفه عنه أنه نشأ فى الموصل وحفظ القرآن فى مكاتبها ، وتدرب على طب العيون فى مستشفياتها وانه كان عند استيلاء التتار على بغداد فى التاسعة من عمره (٦٥٦هـ)

٣ - انه تحول عام ٦٦٥ هـ الى القاهرة وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، وأكمل فيها على ما يبدو دراسته لطب العيون .

٤ - انه كان صاحب قريحــة أدبية أكثر منــه طبيبا ، وكان أديبــا ماجنا ، وانه كان يعرف فن خيال الظل وحرفيته .

٥ - انه اصطنع لغته بين الفصيح والعامى وكأنه كان يحــاول المزج بين التعبير العامى والفصيح .

٦ - استغل سائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية ، وكان يترخص فى قــوانين الصرف والنحو .

٧ - كان شاعرا ساخرا ، ومؤلفا تمثيليا، واشتهر بالحكيم .. لانه كان طبيبــا للعيون لا حكيما .

٨ - ان أهميته تعود الى فنه التمثيلى الذى توسل بخيال الظل ، وتأثره بالبيئة المصرية فحاكاها بالتمثيل غير المباشر .

٩ - اتســم أدبه التمثيلى بأنه فكاهى كله يقصد به التسلية والترفيه متوسلا بالحركة والصورة والنغم ، وانه استغل الشعر والنثر معا كما فعل القصــاص الشــعبى العربى ، واقترن الشعر عنده فى أغلب الاحيــان بالغناء والتلحين .

١٠ - انه فى أول حياته المهنية قد عانى قدرا من الكساد انعكس عليه وعلى تعبيره ثم أصاب حظا من الرواج واتصل ببعض الحكام الذين أعجبوا به واستخفوا ظله .

ويؤكد المؤلف فى حديثه عن صلة « خيال الظل » بغيره من الفنون « انه قــد استوعب الادب والموسيقى ، وقد قام بالدرجة الاولى على الحذق فى التصوير مما يستوجب معرفة كاملة بطبيعة المادة المشكلة وهى الجلد . وقد ارتبط التصوير فى هذا الفن بفنين اسلاميين آخرين هما العمارة والزخرفة . ويبين التصوير قدرة الفنان الشعبى على التقاط المناظر والملامح الى جانب نزعة كاريكاتورية فى كثير من الأحيان تلائم طبيعة التمثيلية .

ويختم الدكتور بحثــه بالتفريق بين الادب الشعبى وغير الشعبى أو الفردى ، ويدعو اولا الى تصحيح التراث الفنى تصحيحا يحتفل بما يعبر عن الشــعب : وفى مكان الصدارة منه خيال الظل وثانيا « الاعتماد على هذا التراث لا فى التاريخ للفنــون ، ولكن فى تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والاعلام الحديثة وتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليهــا القرائح المبدعة التى ترغب صادقة فى أن يكون لها فن قومى يستوحى من الشعب كمــا يعبر عن ذات الفنان » .

وأخيرا فلقد شهدت ميلاد هذه الدراسة ، بل وشهدت نموها فصلا فصلا قبل أن تأخذ شكلها الحالى ، ولذا فقد رأيت من واجبى أن أعرض لهــا .. رغــم صــــعوبة هذا العمــل فالدراسة مركزة تركيزا شديدا ، لا يستطيع هذا العرض ، فى هذه الصفحات المعدودة أن يتناول جوانبها كلها .. ولكنى أرجو مع ذلك أن أكون قد استطعت أن أعطى القارىء فكرة بسيطة عن دراسة صغيرة الحجم ، كبيرة بما حوته من معلومات .



تأليف
عامر رشيد
السمرائى
وزارة الثقافة
والارشاد العراقية
١٩٦٤

يحظى الأدب الشعبى بمرور الأيام باهتمام الدارسين ، وعنايتهم بعد أن طال به الاهمال زمنا طويلا ، ويتمثل هذا الاهتمام فيما يصدر من كتب تجمع شتاته المتناثر هنا ، وهناك ، وتتناول تلك المواد بالدرس والتحليل والتصنيف • ومن حق وزارة الثقافة والارشاد فى الجمهورية العراقية الشقيقة ــ علينا ان نشير الى جهودها فى هذا السبيل ، والذى يتمثل فى هذه السلسلة من الكتب التى نعرض لأحدها وهو « مباحث فى الأدب الشعبى » •

والكتاب يتكون من مقدمة بقلم « الشيخ جلال الحنفى » ــ وقد عرضنا لبعض مؤلفاته فى الأعداد السابقة ، ويتحدث «الشيخ جلال» فى هذه المقدمة عن أهمية دراسة الأدب الشعبى ، لمعرفة الأواصر التى تربط بينه وبين الأدب الفصيح ، وأن هذا يتيح للفنانين الشعبيين أن يرتفعوا بمستواهم حتى يقربوا بعض القربى « الى المنطق الفصيح واللسان المبين » !!!

ولست أدرى كيف يصح هذا القول •• !! وهل الفائدة المرجوة من دراسة الأدب الشعبى هى محاولة التقريب بين الفصيح والشعبى فحسب ؟ ؟ أم أن هناك غايات أخرى من دراسة هذا الأدب الذى يصدر عن الشعب ••

اننا ندعو الى دراسة الأدب الشعبى بمعناه الواسع الذى يستوعب كل فنون الشعب كنوع أدبى أو فنى رفيع له نفس الاحترام الذى للأدب ، والفن الرسميين ، ولسنا نبغى من دراسة الأدب الشعبى أن نقربه أو نقترب به من الأدب الفصيح حتى ننتزع له احتراما او عناية أو اعترافا بشرعيته فحسب • ولن نعيد هنا ما كرره الدارسون مرارا عن أهمية الفنون الشعبية ، ودلاستها •• الخ مما يعرفه كل مهتم بهذه الفنون ، دارس لها •

ويخالف « الشيخ جلال » فى مقدمته رأيا للمؤلف ذكره فى ثنايا كتابه مفرقا بين الأدب الشعبى ، والأدب العامى ، فيرى المؤلف أنهما نوعان منفصلان ، كل منهما غير الآخر ، ولكن « الشيخ جلال الحنفى » يقف فى الطرف المناقض للمؤلف اذ يرى « أن الشعبية والعامية معنى واحد للفظين اختلفت حروفهما دون أن يختلف معناهما فى شىء » • والحق أننا مع الاستاذ عامر المؤلف فى تفريقه بين الأدب العامى والشعبى •• فان الذى لاشك فيه أن هناك فرقا كبيرا بين العامية ، والشعبية •• والا فهل يدخل الشيخ جلال كل الآثار العامية ، قديمها وحديثها فى الأدب الشعبى لمجرد أنها تصدر عن لغة عامية •• لا أحسب أن ذلك مما يصح فى شىء •• ومن الواجب على أن أشير الى رأى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس فى هذا الموضوع •• فهو يرى أن هناك فرقا كبيرا بين الأدب الشعبى ، والأدب العامى وقد ضرب لنا مثلا فى هذا الشأن يوضح هذه المسألة « هل نعتبر ــ مثلا ــ ماينظمه الأستاذ احمد رامى ــ مع مافيه من خصوصية فى التعبير عن وجدان خاص متفرد ومتميز ــ شعرا شعبيا أو أغان شعبية لمجرد أنها فى لغة عامية أم أن هناك فرقا آخر •• « ان الأدب الشعبى أو الفن الشعبى انما يصدر عن وجدان جمعى ، وهو مجهول المؤلف فى الغالب الأعم ، وينتقل من جيل الى جيل عن طريق المشافهة والتلقين •• وله أطر ثابتة كأنها القوالب التى تتسم بما يشبه السعة والشمول تنصب فيها المضامين ، والفن الشعبى لا يقتصر على وسيلة واحدة من وسائل التعبير •• انه يقدم اللغة بالمفهوم الخاص على سواها •• انه يعتمد على الكلمة ، والاشارة ، والحركة ، والايقاع ، وتشكيل المادة » • أما الفن غير الشعبى فهو مايعبر عن وجدان فردى خاص سواء اصطنع اللغة الفصحى أم العامية ، وسواء توسل بها

أو بغيرها من وسائل التعبير • وعلى ذلك فاننا نذهب الى أن الأدب الشعبى ، غير العامى ، مؤيدين للمؤلف ، مخالفين للشيخ جلال الحنفى مع احترامنا لرأيه ••

ما الادب الشعبى

يحاول المؤلف في هذا الفصل أن يعرف بالأدب الشعبى فيذكر عدة تعريفات ، وينقدها مثل :

١ ــ **أنه مجهول المؤلف ، شفاهى** • ولكنه يرى أن هذا التعريف غير دقيق فالشفاهية مثلا قد أصبحت شرطا لا ينطبق الآن على عصرنا الحديث الذى تنوعت فيه وسائل الحصر والتسجيل ، ويرى أيضا أن يهمل المحتوى أو المضمون وينصرف الى الشكل •

٢ ــ **أنه الأدب المعبر عن نفسية الشعب سواء بالفصحى أو العامية ، عرف قائله أو لم يعرف ، دون أو لم يدون »** • وهو ينقد هذا التعريف فيلاحظ أن التأثير السياسى يغلب عليه ، وأنه يهمل كمية من الأدب الشعبى المحلى الذى لا يتجاوز منطقة معينة ، مع مافيه من تعميم واطلاق أيضا •

٣ ــ **أنه أدب اللهجة العامية ، شفاهى أو مدون ، معروف قائله ، أو مجهول متوارث ، أو من صنع قوم معاصرين** •• وينصب نقده هذه المرة على أن هذا التعريف كالتعريف الأول يعتمد الشكل صفة مميزة للأدب الشعبى •

ويفرق بعد ذلك بين الأدب الشعبى والعامى ، ولكنه لا يقدم تفريقا حاسما ، وانما لعله قد تنبه الى وجود الفرق ولكنه لم يدرك حقيقته أو كنهه ومن ثم نجده يسيح فى عالم العموم ، فيستعمل عبارات ممطوطة ، فضفاضة مثل « الشعبى على سذاجته لا يخلو من الأقباس الفنية ، والموهبة الحساسة ، ويصاغ بلهجة عامية ، ولكنها غير لهجة الحديث اليومية » ، وأما العامى « فيستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعة بين الناس أى أنه خال من الصياغة الفنية ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا •• الخ » ولكن هل هذا هو الفرق ؟؟ أو أن المشكلة قد حلت بهذه الطريقة ؟؟

انه ينتقل الى مشكلة أخرى اذ يثير سؤالا هاما •• هل يدخل ضمن الأدب الشعبى ماينتجه المثقفون باللغة العامية ؟؟ وهو يجيب بالنفى القاطع لأن من أهم صفات الأدب الشعبى السذاجة والعفوية ، أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ولكنها تفتقر الى السذاجة والعفوية »••

ويعترف المؤلف بأن التعريف العلمى للأدب الشعبى صعب ، ولكنه مع ذلك يناقش التعاريف المختلفة ويذكر للأدب الشعبى صفات يرى أنها متى تحققت فى الأدب كان شعبيا •• هذه الصفات هى :

١ ــ **انه أدب المغمورين من عمال وفلاحين الذين يروون الكثير دون أن يعرفوا صاحبه** •

٢ ــ **انه عرضه للتغيير والتبديل لسعة انتشاره وانتقاله شفويا** •

٣ ــ **ألفاظه تخرج أحيانا بالتحوير عما ألفه الناس ، وكذلك تراكيب عباراته يحدث فيها الكثير من التغيير من تقديم ، أو تأخير ، أو حذف أو اضافه •• الخ** •

٤ ــ **وفرة الاشارات الاسطورية ، وكذلك الاشارة الى الحوادث القديمة** •

٥ ــ **لا يعنى بالتفاصيل فى الغالب الأعم ، وتكثر فيه الصور الخياليه ، والأفكار الواسعة الممسوحة ولذلك أسباب سنذكرها بعد الانتهاء من الحديث عن صفات الأدب الشعبى كما يراها المؤلف** •

٦ ــ **لاعتماده على الرواية الشفوية كثر الاعتماد على مايعنيه على تذكر الألفاظ والعبارات خوفا من النسيان فاستخدم الجناس والتكرار وما الى ذلك** •

أما أسباب عدم عنايته بالتفاصيل وكثرة الأفكار الواسعة •• الخ فيجملها فى عدة نقاط هى :

(أ) ان سذاجته وعفويته تخرجان عن النطاق العقلى والفكرى ومن ثم يتلون بالعواطف والأحاسيس التى لا يمكن تحديدها بتفصيلها •

(ب) انه نتاج فئة مغمورة من الناس حرمت من الثقافة لا تستطيع تقديم لوحات مكتملة

التفاصيل محددة الملامح •

ونتيجه ذلك لما يراها ـ هو ـ أيضا •

(أ) انعدام الصورة الكاملة فى الشـــعر الشعبى •

(ب) العناية بما هو بارز وظاهر للعيان من الامور والاشـــياء • ففى الغزل مثـــلا وهو الباب الواسع فى الشـــعر الشعبى نجد أن الوصف ينصرف الى لون الخدود ، واعتـدال القامة ، و العيون ، وبياض الأسنان ، ودقة الخصر ، •• الخ •

الحقيقة أن هناك مســـائل كثيرة تستحق المناقشه فى هذا الكتاب ولكنى أكتفى بواحدة أخيرة ذكرها المؤلف كثيرا ، ولعله ليس الوحيد الذى يزعمهذا الزعم فهو خطأ شائع بين دارسى الفنون الشعبية الذين ينخدعون بالظواهر ••

هذا الزعم هو انعـــدام الثقـافة فى الوسط الشعبى ، وأن الفنان الشعبى غير مثقف ، بل انه ساذج ، أو أن تعبيره ســـاذج ، أيضـا بالضرورة •• ولم يحدد أصحاب هذا الزعم ما يقصدونه بالثقـــافة ، •• هل يقصـدون بالثقافة التعليم الرسمى المنتظم المقرون بالقراءة والكتابة ، أم يقصدون بها كل مايحصنه الفرد من بيئته من معرفة ، وقدرة ، وخبرة •• لم أجد فى الحقيقة مايدلنى على رأى المؤلف فى هذه المسألة •• ولكنى أذكر حقيقة أخرى وهى أن وسائل الاعلام الحديثة قد قضت أو كادت على الفوارق الطبقية فى الثقافة والمعرفة بين الناس لتغلغلها ، وانتشارها فى كل مكان مهما بعد •

المسألة الثانية مسألة السذاجة التى يصر الكثيرون على أنها من صفات الأدب الشعبى ، ولا استطيع أن أناقش هذه النقطة اذ لم أجد انسانا واحدا استعمل هذا التعبير مرادفا لمعنى محدد وواضح فى هذا الميدان •

نعود ثانية الى الكتاب لنرى المؤلف يورد فى الأبواب التالية نماذج من الموضوعات التى يتناولها الشعر الشعبى العـــراقى كالغزل ، والرثاء ، والهجاء •• الخ ثم يختم كتابه ببعض النصوص المشروحة لمؤلفين معروفين ، وآخرين غير معروفين •



تاليف
محمد فهمى
عبد اللطيف
المكتبة الثقافية
١١١ ـ فى ١٥
يونيو ١٩٦٤

يعرف المهتمون بالفنون الشعبية للأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف قدره فى ميدان جمع التراث الشـــعبى المتناثر ، ودراسته ، وقد صدر له دراسة صـــغيرة قصرها على ماسماه بـ « الأغانى الهائمة » وهى التى اعتاد الناس أن ينظروا اليها نظرة « ازدراء ومهانة » ربما لارتباطها بطلب العطاء ، وسؤال الناس ، ولكن الأستاذ فهمى لا يرى فى ذلك مايضـــير الفن « فالانسان يعيش على الطلب ، ويسعى فى سبيل ذلك فى كل الطرق ، فاذا ماسدت فى وجهـــه جميع هذه الســـبل » جلس يتمنى ويستجدى أكف الأوهـام ما حرمه فى عالم الحقيقة » •

ولكى يمحو المؤلف ما لصق بهـذه الأغانى الهائمة ـ كما يسميها هو ـ من ازدراء ومهانة فهو يضرب مثـــلا بـ « هوميروس » شاعر اليونان الكبير •• فـ « هوميروس » هذا « لم يكن الا شخصا ضريرا ، رث الثياب ، يتكفف الناس بأناشيده ومن مجموع هذه الأناشيد والأشعار تألفت الالياذة ، والأوديسة •• » ، وعلاوة على ذلك فان هذه الأغانى الهائمة تحمل الكثير من الصـــور والقصص بين أعطافها ، بجانب أنها صورة للبيئة الشعبية فى المجتمع المصرى •• « ومن ثم كانت هذه الأغانى من أهم فنون الفولكلور » •

وأما أهمية هذه الأغانى فترجع الى القصص الذى يضـــمنه هؤلاء الفنـانون أغانيهم ويدور حول المعجزات الدينية ، وكرامات الأولياء •• وما الى ذلك ، مما يســـترعى الانتباه ، ويثير الكثير من الأسئلة •• فمن أين انتهى اليهم هذا القصص ؟ وكيف وصلهم ؟ والى من يرجع صنعه ، وحكايته ؟؟ ••• الخ •

وسوف تبقى هذه الأسئلة بلا أجـوبة أو

تفســـير حتى يجلو الدارســون غوامضها ، ويصلون الى رأى فيها .

يتحدث المؤلف بعد ذلك عن الفنانين الذين أنتجوا هذا اللون من الأغانى ..

ويقسمهم الى أنواع ، وطوائف.وقد تناول كل طائفة بالتحـديث ، مبينا خصائصــها فى الشعر ، وطريقتها فى الاداء ، ومميزاتها العامه والخاصة الى غير ذلك مما يستطيع القارىء أن يرجع اليه ، والذى نشير الى أطراف منه فى عرضنا لهذه الدراسة الصغيره .

واول هذه الطوائف التى يتحـدث عنهـــا المؤلف ويعرف بها هى طائفه « المداحين » ..

المداحون

ان المداحين لا يعتبرون أنفسهم شحاذين أو متسولين ، ولكنهم يضعون أنفسهم فى مرتبة أعلى .. انهم أصحاب مهمة دينية ، يرشدون **الناس ، ويعظونهم بما يلقونه اليهم من قصص الأنبيـــاء ، والصالحين ، والأوليـــاء للعظة** والاعتبار .

ويتميز المداحون بأن لهم طريقة ينفردون بها فى غنائهم أقرب ما تكون الى الانشاد والترتيل المصحوب بتـــوقيع الدف الذى يعـد أذانهم الموسيقى التى برعوا فى العزف عليها ، والغاية منه ضـــبط التوقيع ، وزيادة التـــأثير أثنـاء الاداء .

اما القصص الذى يشيع فى انشادهم فقد ورثوه عن القصص الدينى الذى كان القصاص الاســـلاميون يعظون به الناس فى المساجد ، ودور العبادة ، وكان هذا القصص يلقى رواجا كبيرا بين الناس .

والمؤلف يرى أن الطريقة التى نظمت بهـا هذه القصص تعتبر طريقــة فريدة فى بابها وبها تدل على حاسة فنية دقيقة ، فقد آثر ناظمو هذه القصص الأوزان التى تنســجم مع التطريب والتقســـيم فى الأداء . وهم قـــد يوردون القصة على روى واحد ، ولكنهم فى الغالب يؤثرون أن تكون أدوارا ثنائية تجمع بينها وحدة القافية فى آخر كل دور ، ثم انهم يلتزمون ربط كل دور بالسابق عليه وذلك برد صدر كل دور على عجز الدور السابق

مثال ذلك قولهم فى استهلال قصـــة « سارة والخليل وهاجر واسماعيل » .

امدح اللى شـــع النور من مقامه

القمــــر والشمس ما أحلى لثامه

كل ما أمدح واكـــرر فى كلامه

يستريح القلب حمـــــال الأسية

يســتريح القلب اللى كان ضنانى

من جواهر فن ينظمها لســـــانى

اسمعوا ياذى العقول فى دى المعانى

قصة خليل الله وساره بالسوية.

وفى قصة أيوب :

ياما ينـــول الصابرين بصبرهم

اللى صــــبر نال المنـــى والمغفرة

اللى صـــبر نال المنى ويا الهنـــا

واللى غلب من ايه ياهلتـــــرى

يا ما جرى لأيوب فى أول مقامه

وبنت عمه على أنبـــلاوى تمثلت

مايوم شكت ولا الخالى درى .. الخ

ويخرج المؤلف بحقيقة هامة من استعراضه لهذا الفن خلاصتها أن الفنان الشعبى قد سبق الفنان الرسمى فى هذا المجال .. ألا وهو نظم القصة بهذه الطريقة .

ولم يقتصر المداحـون فى انشـــادهم على قصص الأنبياء فحسب بل تناولوا أيضا قصص صحابة النبى كعمر بن الخطاب ، وعلى بن أبى طالب — رضى الله عنهما — والأولياء كالسيد البدوى ، وابراهيم الدسوقى رحمهما الله .

المنشدون

لا يقصد الأستاذ فهمى عبد اللطيف بهـذه الطائفة ما قد يتبادر الى الذهن من أنهم المنشدون فى حلقات الذكر فى الموالد ، ولكنه يعنى بهم من يطوفون بالقرى ، والمدن حيث تقام الموالد فى أيام المواسم الزراعية وهم يتغنون بالأزجال والأشعار معتمدين على لحن مصنوع ولا يســـيرون فى ذلك على طريقة مرسومة . ويذكر المؤلف أنهم يكونون جميعا من أصحاب العاهات غالبا .

وأصحاب هذه الطائفة يشبهون المداحين فى انشادهم قصائد فى مدح النبى ، وآل البيت ويكثر فى غنائهم الدعوة الى الصـــبر ، والرضا

بالقضاء والقدر ، والقنوع برزق الله ·· الخ

على الأرغول ··· الموال

الأرغول اسم مزمار يصنع من قصب الغاب ، ولا أعتقد أن هناك من يجهل الأرغول ، وعلى كل حال فالمؤلف يصفه في هذا الباب لمن أراد أن يعرف عنه المزيد ·

وعلى الأرغول يغنى الفنانون الشعبيون مواويلهم الشهيرة ، ويصف الأستاذ فهمى غناء الموال بأنه « يجرى على لحن رتيب مألوف ، والضرب فيه يعتمد على الوحدة » ·

ياواحد القرد اوعى القرد يخدعك ماله
تحتار فى طبعه وتتعذب بأفعاله
حبل الوداد ان وصلته يقطع احباله
تقضى عمرك حليف الفكر والأحزان
ويذهب المال ويبقى القرد على حاله

وموال آخر يقول :

الفجر لاح قوموم ياتجار القوم
عجب تنام وعينى لم رأت نوم
عاشق يقول للحمام ادينيجناحك يوم
أطير به فى الجو وانظر اللى احبه يوم
نزلت بحر الصبابه باحسب انه عوم
عشقت وغرقت قالم تستاهل ياقليل العوم
عشق النساء مسخره فى اليوم وبعد اليوم

الأدباتية

وهى طائفة من الفنانين الشحاذين يستجدون الناس فى الطرقات والمحافل العامة ؛ بشعر فكاهى ؛ وزجل ساخر ينظمونه ارتجالا بما تقتضيه الحال مصحوبا بالنقر على طبل صغير ·

ويصف المؤلف طريقتهم « وهم يؤدون فنهم جماعة من اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، يبدأ شيخهم بالمطلع فيردون عليه ثم يمضى فى ايراد ماعنده من فن منظوم وفى آخر كل مقطع يردون عليه بالمطلع وهم لا يتغنون بالشعر ولكنهم يؤدونه أداء يبرزون فيه معانى الكلام ، ويصورون ماتضمنه من الدلالات مستعينين على ذلك بالاشارات المضحكة ، والحركات الخفيفة البارعة وهم يطلون وجوههم ، والأصل فى هذا الفن هو الاضحاك ، وهو يؤدى الدور الذى يؤديه رسام الكاريكاتير » ·

أهل الوجد

وهم طائفة من الدراويش السالكين يتجمعون فى الأوراد ، وفى حلقات الذكر فى الموالد ، يتطارحون الأغانى فى الهيام بالذات والجلالة ·· والحديث عن سلوك الطريق فى الوصول الى الحقيقة والاتصال بالله ·

وبعد فهذا عرض لما تضمنته هذه الدراسة من الأغانى الهائمة التى قصر المؤلف دراسته عليها · والحقيقة أن لى ملاحظتين شكليتين على هذه الدراسة ، عنوانها اولا : ألوان من الفن الشعبى ·· مما قد يخدع القارىء بأنه سيجد فى الدراسة ألوانا مختلفة من الفن الشعبى حقيقة ، ولذا فانى أعتقد أنه كان من الأصوب أن تكون الدراسة بعنوان « ألوان من الغناء الشعبى » ·· ثم يجرنا هذا الى تسمية الأغانى الهائمة ·· مما قد يخيل للقارىء معه أن هذا اللون من الأغانى لا يدخل تحت مانسميه « بالأغانى الشعبية » · ان هذه الأغانى رغم ماحاول الاستاذ فهمى عبد اللطيف أن ينفيه عنها من مهانة ، وازدراء ، فقد وقع هو فى هذا الذى اراد أن ينفيه عنها ··· فان الانطباع الذى تعطيه لى عبارة الأغانى الهائمة يقل كثيرا عما تعطيه عبارة « الاغانى الشعبية » ·



At the Anthropological Museum affiliated to the Egyptian Geographical Society in Cairo can be found a huge collection of folk idols and small moving puppets discovered at al-Balliana cemetry.

The writer points out that, in certain ancient civilizations, religious conventions adopted moving puppets as worshipped gods to whom human and animal sacrifices or kurbans were offered. Such puppets did not just concentrate on movement, but made noises as well.

Churches, particularly in the 15th Century A.D. were furnished with bronze puppets as parts of the church clock. These puppets used to project out of their hidden positions to the church tower to signify the time.

The Bezantines adopted moving puppets in their sittings as a means to add to their greatness and national prestige.

The writer makes mention of the clock which Caliph Harun al-Rashid presented to Charlemagne and also the one Saladin sent as a free gift to Frederick II. He also mentions the famous Damascus clock of moving puppets representing birds, a serpent and a crow.

Puppets continued to be employed more especially in some societies to serve certain magical purposes. Puppets of this sort used to be made in the form of masks whose countenances were moved by the magician who put them up.

Likewise these puppets were made to resemble hollow idols having animal faces which the Priests and Church staff wore for the performance of dances with them.

In South Asia especially in the Indonesian Archipelago, puppets are put into use in a new form of «Khayal al Dhil» show.

Puppets in societies dependent wholly upon game hunting for existence are used to lure the prey.

The fancy of the moving puppets with their long history now assume their ideal form on the modern theatre to entertain the public.

THE OLD WOMAN

By Dr. Fouad Hassanein

An African folk tale translated from the «Hausa» language by Dr. Fouad Hassanein. It explains a popular proverb which says :

«The old woman is more malicious than Demon ».

FOLK ART IN NEWS MAGAZINES

Introduced by Ahmed Adam

Goha in the East and the West

A brief summary of an article by the late Kamel Alkilani published in Alhilal magazine. The writer speaks about Goha as a symbol of jesting both in the East and the West and cites a number of his remarkable clever jokes. The writer also quotes a certain such jokes by some of Goha's counterparts in other countries of the world.

MARRIAGE AND FESTIVE RITES OF THE ARMENIANS

A brief summary of an article by Artin Dumbakgian published in the Folklore magazine at Bagdad on Armenian wedding and festive conventions the world over.

FOLK LIBRARY

Introduced by Ahmed Ali Morsi
(Khayal Aldhil) The shadow Play

A review of Dr. Abdelhamid Younis book entitled «Khayal Aldhil» in which he speaks of the origin and the development of this art.

VARIOUS PATTERNS OF FOLK ARTS

A condensed account of a book on certain varieties of folk art by M.F. Abdellatif.

STUDIES IN FOLK LITERATURE

A brief review of the book of «Studies in Folk Literature» by Amer Rasheed Elsamerraï.

The writer discloses that he has succeeded in coming across some seventy five kinds of sports quite identical with those of Ireland. He plans to carry on with the work of getting more sports but believes that it is not possible to adopt the same method of Irish sports classification for application to Egypt.

The writer goes on to describe certain famous Egyptian folk sports like Shibr wa Shibeir (spread hand palm length and half such length), al Tahttib (fencing in which loaded sticks are used) and Hagla (one legged race) which are most popular in the country-side.

There are other equally famous sports exercised indoors like the siga which resembles the chess and is played by two persons since time immemorial. It requires great intelligence and vigilance.

The writer then speaks of children's sports in which the youngsters sing as they play.

THE SUNG (The Old Harp)

and the popular Simsimiya the most ancient string musical instrument in Egypt

by Dr. M.A. El Hifni

It is an established historical fact that string musical instrument was originally some fôrm of a flexible stick shorn of its bark in the middle. The bark itself is attached to both ends of the stick and used as strings.

Evently it was thought appropriate to add a foreign string to the instrument. Afterwards this string was fixed to an echoing wooden casket.

More strings were ultimately added and affixed to pegs.

It is seen in Ancient Egyptian monuments that the Sung or the Harp was a proper string, musical instrument.

The writer describes in his article this instrument in detail and says that it later moved to other adjoining countries from there to Europe where it was developed into the Harp as it is now known.

Dr. Hifni goes on to speak of another string musical instrument of the name of El Simsimia which dates back to Ancient Egypt. This instrument, he says was transferred from Ancient Egypt to Ancient Greece where it was developed to perfection. The Ancient Greeks made two kinds of the instrument; one comparatively heavy and better made for use by professional musicians. It is named the Lyre, and the other lighter and simpler played by amateurs and named the guitar.

The Simsimia is still well known with Egyptian popular circles.

It is one of the favourite instruments enjoyed by the ordinary folk in Egypt.

— —

THE HISTORICAL SOURCES OF THE MOVING PUPPETS

By Sa'ad al-Khadem

The moving puppets date back to time immemorial and their origin extends across varying and far-apart civilizations. These puppets sometimes took the form of veils or masks, sometimes that of idols with limbs partially moving, while the bulk remained stationary.

Puppets were, during many ancient periods of history, associated with certain kinds of worship and religious rites. A striking example of these can be given of the ancient pharaonic times when moving puppets were employed in funeral ceremonies.

Puppets used to be made of wood or animal hide filled with dry fodder or grass or of palm leaves, certain plants or tree branches.

The Ancient Egyptians also made a number of moving puppets representing tradesmen as specimens showing the behaviour of workmen and workwomen as they engage in the use of their respective tools, or industrialize some of their agricultural products.

music), (6) songs, (7) lyrical obituary, (8) religious praise poetry, (9) prayers in verse, (10) protective charms, (11) proverbs, (12) riddles, (13) and jokes.

d) Music which comprises : (1) songs and dances, (2) pure music, (3) musical instruments.

e) Dance which includes : (1) occasional dances, (2) dances associated with beliefs, (3) dance performance by special classes and categories of the people, (4) and sport dances.

f) Plastic arts which include : (1) handicrafts, (2) embroidery, (3) jewelry, (4) toilette, (5) furniture, (6) architecture, (7) toys, (8) Wall paintings, (8) charming decorations, (9) tatoo, (10) and sugar dolls.

g) Imitative arts which include : (1) shadow play, (2) marionettes, (3) theatrical plays, (4) and jugglers.

CHILDREN'S SPORTS AND SONGS

By Maher Saleh

Children's sports are looked upon as some of the most important kinds of folk arts of any one of the numerous native of the world. These sports represent some of the oldest aspects of human activity if not the oldest of such aspects of activity of man in his early youth. They reflect his emotions and display his temper. They are an embodiment of his life, and have invariably been associated with him through the ages. They are part and parcel of his environment with all its traditions and local institutions.

The writer points out that children's sports in Ancient Egypt first originated from religious rites and ceremonial installation into power. It is inscribed on the walls of at least one temple (namely that of Beni Hasan at Minya) that to ascend the throne, the ruling Prince-elect had to distinguish himself in certain sports such as hunting, big game chasing, shooting, swimming, wrestling and the like.

Chief among these sports which are still exercised in the countryside, are the long hop (shibr wa shibeir or al-Bahr al Maleh).

There are those who believe that there is some sort of spiritual importance attached to these sports which were utilized for prophetic purposes. For instance, the tug of war is one of such sports which had the same meaning in Ancient Egypt.

Classification of Folk Sports

Research workers in the field of folk arts are fully alive to the great significance of folk sports classification and a great number of countries have taken the pains to classify their local sports. One of the most important of such classifications is the one made by the Irish Republic in a book entitled «The Irish Folklore», which contains names of sports very like Egyptian folk sports such as :

Soccer sport.
Flower sport
Harvest sport.
Fruit sport.
Coin sport.
Button sport.
Match sticks sport.
Walking sticks sports.
Strings and ropes sport.
Marbel sport.
Stones and gravels sport.
Bones sport.
Ribbon sport.
Domestic utensils sport.
Colour sport.
Number sport.
Paper sport.
Letters and words sport.
Eggs and shells sport.
Animals, birds and plant sport.
The Hide and Seek.
The Blind sport.
Circle sport.
Circle and chain sport.
Dancing sport.
Sport accompanying music, tales and lyrical verse.
Love sport.
Puzzle sport.
Carnival sport.
Sport in which are used the hands, the fingers and joints.
Horse sport.
Sport for children's amusement.

lyrical verse ((Mawal) such as those entitled «Adham al-Charkawi», «Yasin and Bahia», «Shafika and Mutwali», «Hassan and Na'ima», «Al-Mistakhabi» «an old king» and «The Shadow», which is derived from a lyrical verse of that title representing local custom versus temporal law.

In «Yasin and Bahia» the hero performs a totally new role which highlights fresh revolutionary concepts, the writer says.

In «Shafika and Mutwali» is related fully the story of revenge against the culprit committing an offence adversely affecting the chastity of a woman.

In «Hasan and Na'ima» is given the gloom picture of Hasan, the singer who flirts with Na'ima and the girl's family avenging themselves of the lover for his flirtation.

The attitude which the writer attempts to bring forth is to explain the relationship between the individual and the society when he lives.

The folklore revival movement, concludes the writer, has a tremendous effect on the rebirth of nations and on the revitalization of folk conventions which are regarded as the most conspicuous features of national status. He believes that folklore of nations is a rich source of inspiration in all fields of arts and letters and it is incumbent upon us to show practical interest in the promotion of our folk art.

CLASSIFICATION OF FOLKLORE

By Abdel-Hamid Hawwas

We have earlier alluded to our urgent need to introduce folkloric archives, and made it plain that the classification of folk material is our only means to its study on accurate scientific basis.

Students of folkloric science have not as yet arrived at a general principle which may facilitate the classification of folk art because folk material is of local character different from one environment to another according to cultural circumstances.

The writer says that in the folk arts field there are three distinctive sectors, first, the temporal arts which are basically directed towards the expression of the psychology of the people's mind like folk literature and folk music, second, the material and applied arts which are meant for private benefits such as handicrafts, and third, folk beliefs, custom and traditions.

He thinks that in order to classify folkloric material it is essential to fulfil the following objects : first, compatibility of classification to the character of Egyptian folk material, second to the steady growth of the collected material, and third, easy access to the material wanted through quick classification.

The writer is of opinion that indices should be classified on index cards, as follows : first on categorical basis, the second, on regional basis, and the third in accordance with the name of the source of the material.

a) Categorical Classification, he says, includes : (1) beliefs, (2) rites of entry and exit into and out of a place or stage of life, (3) rites of optimism and pessimism, (4) belief in special magic power of names and words, (5) belief in fortune telling, (6) belief in charm, (7) belief in saints, (8) belief in corbans, (9) belief in quack medicine, (10) belief in arbitration to prove the guilt or innocence of the accused.

b) Custom and Traditions which include. (1) the different stages of life such as birth, circumcision, engagement, wedding, child delivery, illness and death, (2) Seasonal occasions like harvesting, feasts and birth day celebrations, (3) social ceremonies, (4) family relations, (5) etiquette, (6) conventional traits of character in rural society, (7) eating and drinking customs, (8) daily life, (9) settlement of disputes.

c) Literature which comprises : (1) poetry, (2) the drama, (3) the legend, (4) the tale, (5) mawal (flute

THE GERMAN SCIENCE OF FOLKLORE IN THE MAKING

By Dr. M.F. Higazi

Researches differentiate between two principal matters, first the collection of folk material, second the consideration on scientific basis of such material within theoretical and methodological framework.

Folklore Science in Germany occupies a wider position than it does in Anglo-Saxon societies. Both participate in taking stock of folk beliefs and folk literature, but folklore science includes material inheritance in folk civilization, plastic art, costumes and building designs as well. Folklore, therefore, concentrates on the study of the moral aspects of folk life. In this article an attempt is made to portray the general features of study of live folklore and the factors which prepared the ground for the German folklore science.

The writer enumerates the early pioneers of German folklore study, principally Justus Möser (1720-1794) who had a conservative outlook and advocated the then existing folk system which spoke highly of the local peasants as the principal pillars of traditions. He also mentions Herder (1744-1803) who is looked upon as the first master of the romantic school in Germany and a staunch supporter of the maintenance and evolution of folklore, especially folk lyrics. He preached the study of folklore in general and folk songs in particular with the aim of scrutinizing the people's personality in the light of the environment and history. The writer points out that the nineteenth century is distinguished as *a decisive stage in the development of* all human studies. He says that the folklore science has sprung up as an independent science in that period and was affected by the trends prevailing at the time.

Another German folklorist is Riehl (1823-1897) who was the actual founder of German folklore science. He was a State professor of Commerce and Economy in the University of Munich and a private adviser to the King of Bavaria in internal political affairs. He treated the folk life in search for the rules which underline its evolution. While in the midst of such treatment he put stress on the natural laws regulating folk existence. He preached during this period (1858) the study of folklore science as an independent branch of knowledge. It will be seen that this science is, according to Riehl, based on comparative historical mythology to extract the laws of folk life development. The factors of this science in Riehl's view concentrate on the study of the race, the language, the custom and the domestic environment.

FOLKLORE AND RELEVATIONS

By Ahmed Ali Morsi

Man has, invariably through the ages, been alert to the importance of folklore, but such importance as is attached to folklore has never been the principal purpose aimed at, and those who took the trouble to collect, register or refer to folk material did not subject it to a specific methodology.

Consideration of folklore on a purely scientific basis is undoubtedly a new advent in the current modern age, and one readily appreciates the close relationship between the revival of folklore and national awakening to consciousness.

Great folklore collections have come to light which incorporate songs and tales as well as a good number of folk custom and traditions.

The phenomenon of folk art revelation manifests itself clearly in a lot of literary and artistic works throughout the globe.

Folk art inspiration is not a product of this age but is one of very long standing, in that it has won the intimate attention of classical Greek poets.

The writer speaks about certain dramas whose authors relied on folk

However, these various efforts in the field of folklore are still disconcerted, and it is essential to effect their co-operation on the basis of organized planning in collecting, classifying and studying.

To link science and art with society, we must establish a High Folklore Institute which will be the mainstay to distinguish the genuine folk data, and to protect it from forgery and counter the psychological war being launched by both the imperialists and reactionary.

This Institute corrects erroneous concepts and place, study upon objections academic methods, and there can be no doubt that this Institute will soon be an established fact so long as we believe in the scientific outlook and adhere to proper planning, refrain from haphazardness and give the respect for the masses which reasserted themselves by genuine creation with all means of expression.

FOLKLORE AND TECHNICAL AGE

By Dr. Nabila Ibrahim

The concept of folklore is still alive in the minds of so many thinkers as the conventional custom and traditions existing in the environments not in close touch with the modern age of technology. For this reason the study of folklore is confined to three aspects; first the study of recorded legacy handed down to us, second, the field study of remnants of local inheritance in out-of-the-way areas, and finally a theoretical and analytic trend to define and explain the various folkloric forms.

The writer asks what the fate of the native folk inheritance will be and speaks briefly about W. Grimm's definition of folk life, as existence outside the framework of machine and attraction of material interests, and where temporal law does not reign to the exclusion of custom and traditions.

The writer goes on to differentiate between the folk world and technological world, saying that the first is non-historical unlike the latter. The folk world, she says, is a mechanical structure whereas the other is not. The first is not affected by logical calculations while the second is.

The writer moves on to argue that the technological world has a profound impact upon the folk world as represented in the change of time, place and social environment.

She believes that every age is characterized by two specific kinds of behaviour, one based upon ancestral traditions, and the other all out to overthrow and wipe out every old background. The first school of thought is optimistic and the other is pessimistic. The first lives a communal existence where if it is exposed to danger it resorts to singing, dancing and jesting. The others are not in any way interested in folkloric studies. Their works are of purely individual character.

The writer asks whether students of folkloric science have ever thought of adopting the High Dam workers as a topic of their folkloric studies alongside their search for native legacy in the villages and bedouin regions. She says that the most important problem in our folkloric studies lies in the development of linguistic vocabulary and forms of expression as a result of the people's understanding of new social and political concepts.

The need, she says, is for the ascertainment of effect of the people's life on linguistic vocabulary. She makes mention of the means to developing folk studies and believes that these means are concentrated on : first, the search for new communal groupings, second, connection between ancient and existing way of life and, third, encouragement of professionals and amateurs to spread folk literature. She urges the U.A.R. Radio and Television Cooperation to use their influence to spread far and wide folk treasures, with the object of reminding the people of such treasures.

She winds up saying that folk treasures combine both the old and the new.

Folk Art Between Planning and Haphazardness

By Dr. Abdel Hamid Younis

It can be safely said that folk arts occupy the place of honour among various forms of expression, now that it has become clear that these arts have proved then worth and ability to fulfil the moral and emotional requirements of society, inasmuch as they are inseparably connected with life, and enhance the march of history, amplify the sublime human values and highlight national salient characteristics and social ideals.

Today the national socialist impetus joins hands with the scientific impetus to give due care and attention to folk art, and whenever one goes just now, one finds steadily increasing importance attacked to folklore.

Universities and higher institutes are allowing the opportunity to folk art to occupy its rightful place among other items of the curriculum, and to link science with society. They have changed from complete concentration on written data to field activity in which to establish direct contact with the masses and interlace folk innovation with the people in their work and amusement. They note down the purposes, means and significance of such innovation as represented in the word, movement, gesture, rhytm, and plastic material art.

The old illusions which alleged that the Arab folk mentality had no idea of any given folk specimens of art are eradicated. Such illusions had no foundation whatsoever.

So many strenuous efforts are being made on the plain of human endeavour to study, collect and ponder over folk art. The Supreme Council for the Promotion of Arts, Letters and Social Sciences has already passed the initial stage of advocacy and propagation to a pretty composite phase of advancement on realizing the necessity for reliance upon the national style in creation, composition, rebirth and study.

For this cause, the technical committees concerned have drawn closer together in the sphere of expression and form and have come to the conclusion to underline the importance of the folklore which coin their national features and art conventions.

It has become essential to reappraise, objectively the efforts of the Folk Art Centre with intent to revive its documents and specimens and enable it to make a grand scientific survey of the country, particularly at this stage of the people's progress.

In the governorates, the various organizations responsible for the promotion of the country's scientific and technical interests are giving their closest attention to folk arts, building therefore institutes and forming troupes with which to revitalize movement and rhythm upon which the people depended for centuries and fused its folk literature with highly sophisticated literature. It has brought down the thick wall that almost partitioned the two, thus allowing the individual's sentiment to accord with that of the people on the plain of plastic arts. The efforts of those engaged in the study of folklore in the Arab world have been concerted, and the need for an open museum on a nation-wide scale has come to light. It would not be long before we see a festival held on that scale, and before the attention of scientific and folk institutions in the world is drawn to the current movement of Arab folklore as compared with the folklore of other nations.



EDITOR IN CHIEF :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :

ABD EL SALAM EL SHERIF

A Quarterly Magazine
Office : Oreco Bldg., July Street 26

No. 4
JULY 1967

